مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٥٣) أغسطس ١٩٩٥



غالى شكرى

ستون عاما من العطاء



هؤلاء يكتبون عن

الشيخ إمام

فؤاد زكريا • حسن حنفى • محمود أمين العالم • عبد الرحمن الخميسى • كامل زهيرى • خيرية حسن • كمال النجمى • محرم فؤاد • أحمد فؤاد نجم • فايدة كامل • محمد عودة • فرج العنترى • خيرى شلبى • يوسف القعيد • عبد الباسط عبد المعطى • نجيب شهاب الدين • محمد جاد • سعيد عبيد • خالد عبد الله • عبد الفتاح برغوث • نزار سمك • خالد عمر.

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٥٣) أغسطس ١٩٩٥

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١٫٦ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

القاهرة

العـــدد ١٥٣ أغـــسطس ١٩٩٥

فهـرسـت:

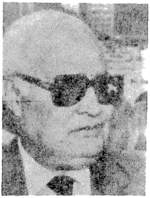
من المحـــــــرر

غـــــالى شـكرى فى الـطـريـق

فى يصدر هذا العدد بينما «غالى شكرى» لايزال يتماثل للشفاء بعد عبوره الأزمة الصحية التى ألمت به، وكان لابد من انتقاله لتلقى العلاج فى فرنسا، بعد قرار الأطباء بأن حالته كانت تقتضى ذلك.

لكن يهمنا أن نؤكد لقرائه وقراء القاهرة الذين والوا وتابعوا عبر آلاف الاتصالات التليفونية والبرقية، والرسائل السؤال عنه للاطمئنان، إنه وإن كان هذا متوقعًا إلا أن المفاجأة أن عددًا من «الكتّاب» الذين كنا نظن بهم خصومة، فإذا بهم أكثر الناس سؤالا، وكلهم عبّر عن فرحته وغبطته إثر وصول الأخبار بتماثله للشفاء.

ولحظة أن كنا نقوم بوضع اللمسات الأخيرة على هذا العدد اتصل غالى شكرى بنفسه من غرفته بالمستشفى الباريسى. فكان صوته المستبشر دائمًا، المحب للحياة علامة قاطعة على قرب عودته ليمارس عمله فى هذه المجلة - المشروع التى أعطاها من نفسه وجهده وفكره كثيرًا دون مقابل إلا الرغبة فى المساهمة الفعالة فى حياتنا الثقافية والفكرية وهو دور لم يكف غالى شكرى أبدًا عن القيام به، حتى فى لحظات الشدة، كما فعل وهو يتصل بنا، موجهًا وناصحًا، فلم



عاطف صدقى



فاروق حسنى



غالى شكرى

يغب عن قرائه مستشعرًا إحساسه العالى بالمسئولية.

وإذا كان لهيئة تحرير المجلة أن تتوجه بالشكر للقراء والزملاء فإنه لابد أن نشير إلى الجهد الكبير الذى بذله الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة الذى كان يتابع حالة غالى شكرى الصحية لحظة بلحظة. وقام باتخاذ كل الإجراءات الكفيلة بسفره للعلاج فى الخارج على نفقة الدولة، وكان الدكتور «عاطف صدقى» رئيس مجلس الوزراء، علاوة على سؤاله الدائم، كعادته حين يختص الأمر بكاتب ومفكر إذ وضع كل إمكانيات الدولة رهن الإشارة، ليكون السفر سريعًا، والعلاج متوفرًا، فله شكر خاص نزجيه إليه من كل قلوبنا.

أما اهتمام الدكتورسمير سرحان رئيس مجلس الإدارة بأخيه وصديقه غالى شكرى فهو أمر طبيعى ومتوقع، إلا أن وقوفه مع المجلة ومساندته لهيئة التحرير فى غياب رئيس التحرير فهو الذى لابد من ذكره وتسجيله اعترافًا بالفضل لأهله.

ودعواتنا أن يأتى العدد القادم وغالى شكرى بيننا يقود المسيرة إلى الهدف المنشود. ■

التحرير

غالى شكرى



"على غير رغبته التى أصرّ عليها دومًا يأتى هذا «المحور» ضمن مواد هذا العدد، فقد رفض «غالى شكرى» دائماً أن تنشر عنه ولو كلمة واحدة فى «القاهرة» على الرغم من أنه كان قد سبق أن وردت إلى المجلة مواد عديدة عن أعماله ونشاطاته النقدية والفكرية.

إلا أن مجلس تحرير المجلة وجد نفسه فى موقف كان لابد من الوصول فيه إلى حل، ها هو ذا «غالى شكرى» الناقد والمفكر يبلغ الستين من العمر، وعدد كبير من الصحف والمجلات العربية تحتفل به وبأعماله وتخصص الأعداد والملفات من أجل إلقاء الضوء على أهمية هذه الأعمال المتنوعة، وها هو ذا «غالى شكرى»، الآن، وهذا العدد يمثل للطبع، لا يزال فى مستشفاه بفرنسا، يتلقى «العلاج الطبيعى» فى مسيرة شفائه، وها هو ذا عدد من الكتاب والنقاد يأتى إلينا حاملا هذه المقالات، التى لم يكن أمامنا إلا اختيار بعضها فقط، فكان القرار الطبيعى بنشر هذا الملف، حتى لا تصدر «القاهرة» متخلفة عن زميلاتها، لذا، فإننا نقول لقارئنا العزيز، إن هذا الملف وجد طريقه للنشر على غير إرادة «غالى شكرى»، ودون علمه، رأينا أن يكون بمثابة باقة ورد نرسلها إليه مع تمنياتنا بعودته السريعة سليمًا معافى كما كان، يسهم بقلمه من أجل إثراء حياتنا النقدية والفكرية."

ستون عاما من العطاء

غالى شكرى وتأسيس الإبستمية العربية

مهدى بندق

قمن نافلة القول إن تأسيس مشروع معرفى قومى جديد قد أصبح الآن ضرورة حياتية للخروج بالأمة العربية من مأزقها المميت الحالى.إنما تأسيس مثل هذا المشروع يقتضى كشف وتوضيح - بل وفضح - طبيعة العلاقات العضوية التى تقوم بين أنماط الفكر والأيديولوجيات والمفاهيم السائدة فى أمة ما وبين الظروف الاجتماعية التى ظهرت فيها تلك الأنماط تمهيداً لتجاوزها إلى أنماط أرقى وأكثر ملاءمة لواقع المتغيرات المحلية والعالمية.

وفيما يتعلق بالأمة العربية - وفى القلب منها مصر - فلقد كان لزامًا على من يسعى لتأسيس مثل هذا المشروع الضرورى أن يلمس بيده مدى ارتباط الأيديولوجيات الرئيسية من ليبرالية وماركسية وقومية وأصولية دينية (تلك التى ظهرت وانتشرت خلال القرن الحالى وتأثرت بها النخب بشكل مباشر ثم الجماهير بشكل غير مباشر إيجاباً أو سلبا) وبين أنواع الخبرات والتجارب الواقعية للمخاطبين بهذه الأيديولوجيات. وفضلا عن رصد وتقويم هذه الأيديولوجيات علميًا على المستوى النظرى فلقد كان لزامًا على صاحب المشروع أن ينهض أيضًا على بحث امتدادها (أى هذه الفكرويات) إلى عالم التطبيق والممارسة فى النظم السياسية والمؤسسات الاجتماعية.

غاية هذه الدراسة أن تكشف عن حجم الإسهام المقدم من مفكر مصرى عربى لجعل هذا التأسيس حقيقة واقعة يمكن أن تشيد عليه الأمة بناءً لايترنح أمام وإعصار خارجى (الإمبريالية - الصهيونية...) أو يشرخ بتأثير زلزال داخلى (التمزق الاجتماعى طائفيًا - العنف السياسى سلطوياً أو دينيًا...) إضافة إلى كون هذا التأسيس بمثابة الجسر الذى يربط بين إنتاج عقول أبناء الأمة العربية وبين علم اجتماع المعرفة Sociology of knowledge حين يصبح هذا الإنتاج رافداً مغذياً لنهر ذلك العلم وهو ما يحقق لنا الحضور فى قلب العالم المتحضر، ذلك العالم الذى هو غير مستعد للاعتراف بنا شركاء فى بناء حضارته مالم نقدم له الجديد المعرفى. وفى هذا المسار بالذات يمكننا أن نفهم معنى إسراع دار **لوسيكومور - باريس** فى ترجمة ونشر كتاب **غالى شكرى** المهم والخطير، **الثورة المضادة فى مصر،** إلى الفرنسية حيث تلتها **دار زد بلندن** إلى ترجمته ونشره بالإنجليزية(١).

إن غزارة إنتاج الدكتور **غالى شكرى (خمسة وأربعون كتابًا)** لقمينة بأن توقع دارسه فى حيرة ثرة، شأن على بابا حين يصرخ مبتهجًا فى المغارة الأسطورية!

والحق أن الذهب والياقوت والمرجان لا يمكن أن يحل أى منها محل الآخر، وفى حالنا فإن الناقد الأدبى مغر لاشك بالدراسة، ولايقل عنه إغراءً المثقف مؤرخ الفكر وكذلك عالم الاجتماع العربى. بيد أن الآخر هو الأولى ثمة ما دمنا قد حددنا غايتنا مما سنقوم عليه خلال هذه الصفحات المتاحة. مع ذلك فإننا نعلم وندرك مدى التسعف الذى يحكم منهجنا هذا القائم على الانتقاء والتمييز بين الناقد الأدبى ومؤرخ الفكر وعالم الاجتماع لكن عزاءنا أننا نعرف



بالإمكان تمهيداً لدفعه فى هاوية العدم. لكن نجاحها وإفلاتها بجريمتها حتى الآن قد أيقظ النقيض العدمى فى العقل العربى المهزوم فانتعشت السلفية واستفرخ الإرهاب الدينى واستفحل على حساب الفكرة القومية التى راحت تبهت منذ وقوع الهزيمة العسكرية فى ١٩٦٧ وصعود قوى الثورة المضادة تلك التى ساهمت بخطابها الاستهلاكى (التابع للخطاب الاستهلاكى الغربى) فى تمييع ملامح الوطن وتغييب ذاكرته.

وفى المسار «الشكروى» لمفهوم الوطن/ المواطن فإن إسرائيل ليست وطناً لليهود، لأن الوطن كما رأيناه لا علة له (إن سؤال المصرى لماذا تعيش فى مصر أو سؤال الفرنسى ما سبب وجودك فى فرنسا لا معنى له) فى حين أن إسرائيل لم تنشأ إلا لعلة هى السهر على المصالح الإمبريالية الغربية. فإذا انتفت العلة انتفى الوجود. كذلك الحال فيما لو قامت دولة دينية إسلامية لأن قيامها علته مواجهة هذا التحدى «اليهودى» وغايتها نشر الأيديولوجية الأصولية فى كل مكان فى العالم سلماً أو حرباً[٤] وفى الحالتين فإن الوطن والمواطن سيفنيان ولا يبقى إلا أصوليات إسلامية ومسيحية ويهودية متحاربة حتى النهاية.

إن الأرض لا تمايز بين شمال وجنوب بوسام جيولوجى ولا تنحاز لسهل ضد جبل أو يعادى ماؤها يابسها أو العكس. كذلك فإن المواطنين فى الوطن لا يمايز بينهم بحسبانهم مسلمين أو نصارى أو ملحدين، رجالا أو نساءً، أغنياء أو فقراء، وهذا بدهى مادمنا نتحدث عن «وطن» لا عن أية رابطة إنسانية ذات طبيعة أخرى، وهو ما يكشف عنه استقراء الروابط البشرية المتنوعة.

غير أن هذا المفهوم البدهى غير بعيد عن محاولات الاختراق بتأثير الإشكالية المعقدة والداخلة فى النسيج الاجتماعى سواء من قبل الأيديولوجية الرامية لتوسيع رقعة الانتماء بادعاء أن الأمة الإسلامية هى البديل المطلوب لهذا المعنى الوثنى (الوطن)!، أو من جانب الأيديولوجية التى تناصر القومية العربية باعتبارها البديل أيضًا عن (القطر)، ولندع جانبًا أيديولوجية الماركسيين الستالينيين العرب الذين رفعوا فى العشرينيات والثلاثينيات شعار الأممية معارضين القومية الوطنية معًا، لندعها جانبًا لانحسارها منذ رفع الاتحاد السوفييتى السابق شعار «الدفاع عن وطن الآباء والأجداد» فى الحرب العالمية الثانية.

فأما الخارجون على القانون المعرفى (الوطن/المواطن) بتأثير السلفية الدينية فلقد كشف **غالى شكرى** - مستخدماً أدوات علم اجتماع المعرفة - عن الأساس الطبقى لهؤلاء الدعاة فى ارتباطه بالتطور الاجتماعى عبر البنية البورجوازية فى مصر - كمثال دال على سائر البورجوازيات العربية - وهى بنية **النهضة/ السقوط**.

فإذا كانت الطبقة الوسطى بحكم نضالها التاريخى للمشاركة فى السلطة هى المصدر الأنثروبولوجى لظهور المثقف بنوعيه التقليدى والشامل، وإذا كانت المؤسسة الدينية - وهى الأزهر فى حالتنا[٥] التى أنشأتها السلطة لتضفى عليها الشرعية الأوتوقراطية، فإن لحظات التحول التاريخى الكبرى (الحروب ضد الغزاة - الثورات الشعبية ضد الاستبداد والطغيان) هى التى جعلت من هذا الأزهر نفسه معملا لتفريخ المثقف الشامل الملتزم سياسياً بالجماهير بالمعنى الذى قصد إليه سارتر، بل وجعل منه - أى من الأزهر - «المثقف الجماعى» كما عناه **جرامشى**[٦] فصار بذلك مركزاً للوطنية ومعهداً لتعليم المقاومة السياسية ضد الاستبداد.

وهكذا فإن الشرعية الدستورية (ثمرة نجاح الطبقة الوسطى) التى حلت بفعل التطور الاجتماعى محل الشرعية الأوتوقراطية قد عبرت عن الوجه الإيجابى لهذا التطور فى حين ظل الوجه السلبى (المثقف التقليدى الموظف عند السلطة) موجوداً داخل النسيج الثقافى العام بحيث إن الوجهين معًا قد شكّلا ثنائية النهضة/السقوط، وهكذا رأينا حركة للإصلاح الدينى يقودها **محمد عبده** تتمخض عن راديكالية ماضوية **«ولكنه ليس الماضى تمامًا، وإنما هو نقطة خارج التاريخ. عالم كامل بذاته مغلق كالدائرة المنفصلة عن غيرها. لذلك فالتراث ليس تراثًا، وإنما هو الحياة ذاتها، حياة الإسلام المكتفية بنفسها وليست حياة المسلمين، أما العالم خارج هذه الحياة فهو دار الكفر أو دار الحرب»**[٧].

هذا مثال للأدوات التى يستخدمها عالم الاجتماع **غالى شكرى** للكشف عن الأصول السوسيولوجية للأصولية الدينية التى تسعى للخروج على القانون المعرفى المتعلق بمعنى الوطنية. وهى جذور إن طرحت ثماراً فإنها لا تكون سوى ثمار «الثورة المضادة» المناهضة للثورة خصوصًا حين تنكسر هذه الأخيرة. ومن ثم فإننا نستطيع الاستنتاج أن غياب هؤلاء الخارجين على القانون المعرفى الوطنى مرتهن بثورة ناهضة لا تنكسر، وهذا هو ما يتغياه تركيب الوطن/المواطن وبدونه تظل الأزمة قائمة ويظل الخطر قائماً.

وأما عن الأيديولوجية التى تستهدف مناصرة القومية العربية على حساب



الوطن/المواطن (هو فى عناوينها يسمى القطر) فإن تحليلها والحديث عنها من وجهة نظر غالى ليأخذها مباشرة إلى العنصر الثانى من عناصر منظومته الأساسية.

القومية العربية هوية - مادة ثانية

مفرقاً بين الأيديولوجيا والهوية يكتب غالى شكرى بالأهرام - فى مقاله الأسبوعى - «إن الفكر القومى هو أيديولوجية القوميين وحدهم، بينما القومية هى هوية العرب جميعًا أيًا كانت انتماءاتهم السياسية أو الثقافية وربما كان المطلوب ترسيخ هذا المفهوم أكثر من أى وقت مضى حتى لا تظل الهوية القومية حكرًا لأية جماعة سياسية»(٨).

فإذا كانت القومية هويةً للعرب جميعًا، فإنها بهذا المعنى لن تنفى التعدد السياسى والتنوع الثقافى ولن تتجاهل الواقع الاجتماعى الطبقى لكل وطن من أوطان العروبة وكذلك هى لا تتناقض مع الجذور المتعددة عرقًا أو الفروع المتجددة عقائد وأديانًا. فكيف إذن تتناقض مع تعدد الأوطان؟!

إن الفكر القومى بطبيعة ميلاده فى طبقات البورجوازيات العربية قد تجاهل عن عمد الواقع الطبقى للمجتمعات العربية (وهذا هو ما يفسر عداءه للماركسية) وذلك لكون هذه البورجوازيات العربية قد جاءت من صلب الإقطاع أو ربيت فى مهود الاستعمار على عكس البورجوازيات الغربية التى نشأت فى المدن Bourge بين العمال وأصحاب الحرف معادية بحكم مصالحها للإقطاع ومتمتعة بالاستقلال الوطنى فكان طبيعيًا أن تأخذ فى حسبانها مصالح الطبقات الشعبية خصوصاً فى فترات صعودها.

ومن ناحية أخرى فإن الفكر القومى العربى بتكوينه الثقافى المحدود، إنما كان يعبر عن وعى محدد بمصالح طبقية بورجوازية ضيقة تحاول طمس الوعى لدى الطبقات الأدنى(٩)، وكان نداء الوحدة بين الأقطار أحد أدواته فى طمس ملامح الوعى الطبقى لدى الجماهير. حسب الفكر القومى أن مجرد رفع شعارات سياسية فى اتجاه الوحدة كفيل بتحققها دونما تنظير فكرى أو نقد ذاتى يعالج أوجه القصور الثقافى والجهل بأبعاد الخصائص الثقافية والتاريخية لكل «قطر» على حدة.. فضلا عن إحجام هذا الفكر القومى عن الإسهام فى وضع الأسس الوحدوية على مستوى المؤسسات التعليمية ومؤسسات التربية والإعلام والاقتصاد وغيرها من مناحى النشاط البشرى. وفى جميع الأحوال فإن تجاهل تركيبة الوطن/المواطن وارتباط هذا التجاهل بتغييب الديمقراطية هو ما رضخ له الفكر القومى كأمر واقع غير ملتفت إلى أن هذا الأمر الواقع نفسه هو ما يحول دون نجاح الوحدة السياسية (التى أيدها القوميون العرب بكل الحماس العاطفى حين تمت وصدموا صدمتهم المروعة حين سقطت!).

ولكن بقدر ما وقف **غالى شكرى** هذا الموقف النقدى من أيديولوجية القوميين العرب فإنه بالمقابل - ولحساب القومية العربية كهوية لجميع العرب - نراه يقف ضد القائلين بأيديولوجية فرعية (أيديولوجية القطر) فهو يفضح ممارسات الحزب القومى السورى بالقدر نفسه الذى يرفض به ما يسمى بالأيديولوجية المصرية الجديدة، واقفاً فى المرتين تحت راية القومية العربية (الهوية) ضد الذين يطعمون الجماهير خبزهم العاطفى الملتهب - والنيئ فى آن - الخارج لتوه من تنور الوعى الزائف متمثلا فى «**التغنى المفرط بمصر كفكرة هائمة فى الأحلام والعروق وكأنها وطنية عنصرية، لا علاقة لمصر هذه بالنهضة المصرية التى قادتها البورجوازية المصرية بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ والتى كان من أعلامها سعد زغلول ومصطفى النحاس ومكرم عبيد، ومن أعلامها الاقتصاديين طلعت حرب، ومن أعلامها الثقافيين طه حسين والعقاد وسلامة موسى ومختار وسيد درويش. بالرغم من التحديات والعقبات... وبالرغم من «مصريتها» فقد تعددت روافدها وكانت «العروبة» أحد هذه الروافد حتى فى قلب الوفد حزب الوطنية المصرية**»(١٠).

ويلمس المفكر القومى الهوية علاقة رأس المال الغربى الإمبريالى بتكريس واقع التجزئة العربية باعتبار هذا التكريس شرطاً أساسياً للرأسمال الغربى، لكنه يؤكد على أن ذلك لا يقلل من مسئولية «الفكر القومى» عن إدراك حقيقة مناظرة، وهى أن البورجوازيات العربية الممسوخة هى التى حالت دون تحديث العرب بتكالبها على حماية وتأكيد الحدود الإقليمية تثبيتاً لسلطتها الطبقية فى كل إقليم، مما أحال واقع التجزئة (الذى وضع الغرب تصميمه الهندسىْ) إلى أصالة عربية.

وحالة شيزوفرنيا فريدة تجمع بين شعارات الوحدة (بل وتضمينها في الدساتير والمواثيق) وبين العمل على ضربها في ساحة العمل السياسي والاجتماعي، بوعي أو بغير وعي، وهكذا يظل فكر القوميين العرب تابعًا للبورجوازية، وتكون النتيجة أن تكتشف الجماهير بأحاسيسها الخام زيفه وتكون النتيجة أيضًا أن تلقى هذه الجماهير القياد إلى أول مغامر «قطرى» شوفيني يستغل ضيقها بالشعارات الوحدوية (الزائفة) وهذه هي المفارقة الأولى. وأما المفارقة الثانية فهي التي نراها في الدعوات العنصرية وشبه العنصرية ترفعها حثالة البورجوازية الصغيرة العائدة من بلاد النفط (ديار العروبة) ترفض العروبة! لحساب عنصرية مصرية (مثلا) لاترتبط بالوطن/المواطن، عنصرية ذات وجهين الأول تابع ذليل للغرب والثاني متمسح في ماض (ذهبي) ولى بالفعل. والوجهان معًا لا علاقة لهما بالإنتاج أو بالتنمية الاجتماعية أو بالنهضة الثقافية. ومع ذلك ترى أولهما يصيح في وسائل الإعلام: لقد أصبحنا قطعة من أوروبا كما كان يحلم الخديوي أسماعيل فحمدًا لله! والنوع الآخر ينسب نفسه الى عصر صدر الإسلام فكرًا، معلنًا احتقاره للغرب الكافر بينما هو أحرص الناس على استخدام المنجزات التكنولوجية الاستهلاكية (السيارات - الطائرات - التليفونات - التليفزيونات.. إلخ) القادمة من هذا الغرب الكافر وأقصى ما عنده أن يقول: إن الله سخر لنا الغرب يخترع ويكتشف لكي نستفيد نحن دون تعب!

«كلاهما يكره العرب ويعادى العروبة، أحدهما باسم الحداثة الحضارية في الغرب، والآخر باسم الإسلام، مرة أخرى وجهان لعملة واحدة»[11].

في هذا السياق نستطيع أن نفهم الكيفية التي انتقل بها الناقد الأدبي من موقع الاطمئنان الماركسي الرافض للعقيدة الموروثة إلى موقع عالم الاجتماع الذي يكتل عناصر الدفاع عن وجود أمته لا يهمل منها عنصرًا. وآية ذلك ما كتبه في سن السابعة والعشرين يقول في ثقة بالغة:

«إنني لا أرى في الفكرة المسيحية قديمًا وحديثًا أي مضمون تقدمي يمكن أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضيء»[12].

لنقارن هذا بما كتبه بعد أكثر من عشرين عامًا بعد بحث مضن في الجذور ورصد مستمر للوقائع والأفعال وبعد تحليل سوسيولجي لمجمل الخطاب القبطي والذي لم يحصل عليه سابقًا جاهزًا، بل ساهم هو نفسه في تشكيله إبان عملية البحث هذه:

«الخطاب القبطي من أهم الدفاعات المحكمة عن الهوية الوطنية ومن القلاع الحصينة لانتماء الشعب المصري إلى الأمة العربية»[13].

المسيحية - في النص الثاني - لم تعد مجرد عقيدة دينية يقبلها أو يرفضها الناقد بوحي من أفكاره الذاتية أو من قراءاته **لماركس وإنجلز وفيورباخ وبليخانوف وسارتر**، بل أصبحت «القبطية»، بما تعنيه من واقع سوسيولوجي وتاريخي مؤثرًا في الوطن/المواطن سياسيًا واجتماعيًا، بإثباته صلابة الانتماء الوطني وبوقوفه بجانب مواطنيه المسلمين ضد المستعمر الغربي (المسيحي) بدءًا من الحروب الصليبية مرورًا بثورة ١٩١٩ وانتهاءً بالقضية الفلسطينية التي أعلنت بشأنها كنيسة الإسكندرية موقفها الواضح الصارم إلى حد تصريح البابا **شنودة** بأنه لن يذهب إلى القدس إلا وَيده في يد شيخ الأزهر بعد أن تكون القدس قد عادت إلى أصحابها العرب. فضلا عن قرارات الحرمان التي تنتظر كل ما يحج إلى القدس من الأقباط بينما هي تحت الاحتلال الصهيوني!

ذلك هو الدرس الذي يتعلمه ويعلمنا إياه **غالي**.. إن التراث ليس شيئًا في حد ذاته ولكنه ما نستخدمه ونستثمره في حاضرنا ولمستقبلنا.

في الستينيات كان **غالي** يتحدث عن «الفكرة المسيحية»، والآن يستخدم تعبير الخطاب Discourse القبطي، وشتان ما بين «الفكرة» بتجريديتها ومثاليتها وبين الخطاب الذي هو مجمل إنجاز بشري فكري وسلوكي معًا في نسيج واحد، أو بحد تعبير **ميشيل فوكو «الكشف عن تاريخ منظومات ثقافية واجتماعية كاملة عبر عصور طويلة»**[14].

حين تكون المسيحية «فكرة» فإن الناقد لا يستطيع أن يرى فيها أي مضمون تقدمي يمكن له أن يشد عالمنا إلى مستقبل مضيء. إنما حين تتوجه الرؤية إلى المجسد والمحدد والمتعين (الأقباط المصريين) فإن الإنجاز التاريخي لهذا المجسد - بوصفه جزءًا لا يتجزأ من النسيج الوطني العام - يصبح أمرًا إيجابيًا بالفعل، وتصبح المسيحية العربية (لاحظ التحديد) ودورها في مقاومة المستعمر أيًا كان.. **وثنيًا أو مسيحيًا على السواء «هي المصل الواقي من الطائفية في جسم الأمة العربية»**[15].

هكذا تتضح ملامح الهوية العربية.. إنها تتضح أنطولوجيًا وإبستميًا في تراث الأوطان العربية وتشكلها من أعراق وأديان سماوية وعقائد (غير متضادة في الجوهر) ومن لغة واحدة حتى وإن



تفرعت منها لهجات محلية، ومن ثقافة جامعة حتى وإن تداخلت فى مجراها العام ثقافات فرعية. وكافة هذه المقومات يحتويها وعاء حضارى واحد يصبغها وجدانيًا بصبغته ويملحها وحدتها الروحية، ذلك الوعاء هو الحضارة الإسلامية الذى يمثل العنصر الثالث فى المنظومة الشكروية السوسيولوجية.

الحضارة الإسلامية وعاء الهوية. مادة ثالثة

بناء على معطيات المادة السابقة فى فكر **غالى** (اعتبار القومية العربية هوية) هل يمكن اتهام مفكرنا الاجتماعى بالبعد عن الكوزموبوليتانية وبالإستعراق (الأصل السيكولوجى للكلمة Ethnocentrism ترجمها **سامى خشبة** (بمصطلح التمركز على الذات القومية) الذى هو نوع من العصاب الجماعى تصاحبه مشاعر بالكراهية والازدراء بالآخرين حتى تصل إلى حد الرغبة الحارقة فى قهرهم والسيطرة عليهم؟! فأما الكوزموبوليتانية، فهى فخ تستدرج إليه المجتمعات النامية تنصبه لها المجتمعات الأكثر تطوراً بينما هى ذاتها أشد ما تكون تمسكاً بخصائصها الثقافية ومقومات هويتها (فرنسا مثلا فى معارضتها للثقافة الأمريكية) وأما الاتهام بالاستعراق فهو أبعد ما يكون عن فكر عالمنا الذى يؤكد فى كل ما يكتب على أننا بحضارتنا الإسلامية جزء من هذا الالعالم (الذى أصبح قرية كونية) ولسنا فى مواجهته.

وهكذا فالهوية «بصمة» وليست مسدسًا. صحيح أن نظريته فى الحضارة الإسلامية ينتظر لها المزيد من التوسع وتتطلب تخصيص مبحث مستقل تناقش فيه مرتكزاتها الفكرية والأنثروبولوجية لاسيما وأن العروبة سابقة على الإسلام؛ إلا أنه يعد نفسه منتميًا لهذه الحضارة، بل وأكثرمن ذلك فهو يعد نفسه محظوظًا - كمسيحى - أن شمله الإسلام ومعه المسيحيون الشرقيون برعايته، ذلك لأن الإسلام فى فكره «**ليس دينا فقط، بل هو أحد عناصر القومية العربية ومن أهم عناصر الثقافة العربية، وفى مقدمة عناصر الحضارة الإسلامية**»(١٦) ويؤكد على أن الوجدان العربى:

«**يستحيل ألا يكون مسلمًا أيا كانت العقيدة الإيمانية للعربى المعاصر**»(١٧)

وهو وإن يرفض الإسلام السياسى لأنه يقسم المواطنين حسب هويتهم الدينية، فإنه - أى **غالى** - يقبل الإسلام الحضارى لأن شعب مصر: «**يرتضى أقباطه ومسلموه أن تكون الحضارة العربية الإسلامية بصمته**»(١٨)، وهو يعد المسيحية الشرقية «**جزءًا لا يتجزأ من هذه الحضارة الإسلامية من الناحية التاريخية، وبالرغم من أنها تبدو مفارقة إذ كيف تغدو المسيحية جزءًا من الحضارة العربية الإسلامية. ولكن الواقع يشهد أن المسيحية الشرقية عاشت ولا تزال أطول وأعظم أزمانها فى ظل الحضارة الإسلامية**»(١٩).

يستطيع **غالى شكرى** أن يؤكد هذا وغيره من العناصر الإيجابية بيد أن النظرية تحتاج إلى تأصيل. فما هى ملامح هذه الحضارة الإسلامية فى فكره وهل هى أصل أم فرع أم رافد جديد شكّل مركبًا Synthesis مع العروبة لا يمكن فصمه وإعادته إلى عنصريه؟ إن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة وغيرها يحتاج إلى مناقشة أوسع لفكرة الدين أنثروبولوجيًا بدءاً من الدين البدائى ثم الدين الوثنى إلى الأديان التوحيدية الكبرى، فضلا عن دراسة بنية النبوة Prophetism ودورها السوسيولوجى فى تغيير التوجهات الأساسية للشعوب.. مثلا ماذا فعل بالضبط أنبياء بنى إسرائيل باليهود وما أثر هذا الفعل التاريخى بالشخص الإسرائيلى المعاصر، وماذا قدم يسوع إلى العالم (وبالطبع فإن **غالى شكرى** قد تنازل الآن عن مقولته القديمة المستهينة بدور المسيحية وكما أوردها فى «شعرنا الحديث إلى أين» (وأخيراً ماذا تعنى شخصية الرسول **محمد** (صلى الله عليه وسلم) للعرب المسلمين المعاصرين من حيث الطابع الإيمانى المطلق وعدم القابلية للنقد. وأثر ذلك على مجمل مسيرة الحضارة الإسلامية ازدهاراً وانكساراً.

سيظل النقد مطلوباً لا على المستوى السياسى الذى أفرخ طغيانه الإرهاب الدينى الحالى، بل وأيضًا على المستوى الثقافى العام، هذا الذى يعد - إمبريقيًا حتى الآن على الأقل - العامل الأول فى بنية ذبول الحضارة الإسلامية ودخولها مرحلة التبعية لحضارة الغرب (مهما ينكر المنكرون تلك التبعية عامدين إلى التقليل من شأن حضارة الغرب بتلطيخها ونعتها بالمادية والإلحاد والتحلل الأخلاقى) إذ يبقى السؤال حاداً وقاطعًا فى اللحم أليمًا: لماذا وقد كان لدينا اليقين الإلهى والقدوة الأخلاقية البشرية الكاملة ثم أضيف إليهما النجاح العملى. لماذا حدث أن جمدت حضارتنا الإسلامية وتراجعت عن مركز الصدارة إلى ما هى عليه الآن من تبعية؟!

أيرجع هذا إلى ما رآه الفيلسوف الألمانى شبنجلر Spengler (١٨٨٠-١٩٣٦) من أن الحضارة كائن عضوى حى ينطبق عليها القانون العام: ميلاد ونمو فاضمحلال وموت؟ وأنها تنشأ إذا ما استيقظت فيها روح كبيرة حيث تستقل بنفسها عن حالة البدائية، وتموت حينما تستنفد هذه الروح كل ما بها من إمكانات وقوى فياضة؟ وإذا كان ذلك كذلك فمن أى جانب استنفدت الروح - فى حضارتنا الإسلامية - إمكانياتها؟ أمن جانب اليقين الذى تآكل بفعل التقادم ودخول المسلمين دوائر التشكك والإلحاد العملى (مع الإصرار العنيف على التمسك بالشكليات والطقوس كعملية تعويضية لانحسار اليقين الداخلى) أم من تقديس القدوة ورفعها عن المستوى البشرى بحيث يصبح العجز عن إيجاد مثيل لها مبرراً للعيش بقوانين غير قانونها الأساسى (أهل السنة هم أكثر الناس ازوراراً عن فهم القانون الأساسى للنبى،هذا القانون المتمثل فى الحديث الشريف: «أنتم أدرى بشئون دنياكم» إذ يحض بصريح العبارة على الإبداع ورفض الجمود والتقيد فى حين الجمود والتقليد هما مطلوبا أهل السنة!) أم أن الروح الكبيرة قد استنفدت نفسها فى النجاحات العملية (التوسع فى الفتوحات وفى ميادين البحث العلمى.. الفلك - الطب - الرياضيات - الكيمياء، الفلسفة وعلم الكلام وأصول الفقه واللغويات، وفى الفنون مثل الشعر والعمارة.. الخ) إلى درجة الزهو والظن بأن بلوغ القمة كفيل بالبقاء عليها أبد الدهر؟!

سؤال آخر لم يجب عنه عالم الاجتماع المعاصر متصل بتأكيده على أن الحضارة الإسلامية وعاء للهوية العربية أو إطار لها: لماذا تخلت الحضارة الإسلامية عن مكان الصدارة للحضارة الغربية بالذات؟ أيكون ذلك بسبب تشابه الأسس التى تقوم عليها هذه وتلك كما يقول «كارل هنريش بيكر»؟ تلك الأسس التى يحددها ثلاثة: الشرق القديم بنبوأته وثانيا الحضارة الهيلينية بعقلانيتها ثم المسيحية بجوهرها التصوفى، يضاف إلى ذلك الاحتكاك والاتصال سلمًا أو حربًا. بين المسلمين والغرب طوال العصور الوسطى.. وسيقودنا هذا السؤال إلى السؤال الآتى: فلماذا أنهكت الحضارة الإسلامية واستنفدت طاقتها فى هذا الاحتكاك بينما استمد منها الغرب طاقة متجددة لصعوده إلى القمة؟! أيكون هذا مرجعه لكون الإسلام ليس تراجيديا كاليهودية والمسيحية حيث فيهما يقتل الشعب نبيه/ الأب (كما يقول فرويد) ويظل يكفّر عن هذه الخطيئة إلى أبد الآبدين، فى حين أن العرب أسلموا القياد لنبيهم حيًا (فلماذا قدسوه بعد موته؟!) وبهذا ابتعدوا عن الهامارتيا Hamartia بالمعنى الدرامى الأرسطى مما جعلهم يتسطحون سيكلوجياً؟!

أسئلة عديدة لا تجد إجابتها الشافية فى المنظومة السوسيولوجية «الشكرية» لكن صاحبها لا يتركنا فى حيرة من أمرنا بالكلية مع ذلك، إزاء هذا الوعاء الحضارى الضام للهوية وللوطن/ المواطن، إنه يقارب بنا على مهل من بوابة الدخول المكهربة. وطريقه إليها يمهده بنفسه عبر نضال فكرى ضد سلفية جامدة تقف بالمرصاد لكل من يحاول أن يبنى صرحًا معرفيًا كاملا يجلى صورة الحضارة الإسلامية سواء فى صعودها أو هبوطها. إنما غالى شكرى يربط - شجاعاً - نجاح حركات الإصلاح الدينى فى الغرب (أى بين تراجع أيديولوجية الكنيسة الكاثوليكية) وبين صعود الطبقات الثورية (البورجوازية) باكتشافاتها العلمية وتوظيفها هذه الاكتشافات لصالح المجتمع المدنى، ومن ناحية أخرى مقارنة يكشف غالى عن إخفاق الإصلاح الدينى فى الإسلام بفعل البنية الممسوخة للبورجوازيات العربية وعجزها بالتالى عن تحقيق مطالب الثورة الوطنية الديمقراطية.

«فى بلادنا اختلفت الأوضاع كليًا فى صدر الإسلام اغتيل معظم الخلفاء الراشدين واستمر المسلسل الدموى حتى انهارت الدولة العربية انهياراً شاملا أفسح المجال للإمبراطورية العثمانية أن تهيمن على مقدرات العرب المسلمين خمسة قرون عنوانها الرئيسى هو القمع والإرهاب والبطش والطغيان باسم الإسلام(٢٠).

إن غياب الديمقراطية العربية خلال هذه العصور الطويلة مسئول - فى فكر **غالى** - عن تكريس تاريخ معاكس للإسلام. فهل يعنى هذا أن **غالى** يرى إسلاماً آخر غير هذا الإسلام التاريخى؟! نعم هو يرى أن إسلامًا أصيلا ظهر «كثورة حضارية شاملة». وكشف عن ملامحه النبيلة فى عصر الرسول والشيخين، إسلامًا يمكن أن يبعث تحت عنوان جديد هو التيار الدينى المستنير، ويعبر عنه مثقفون من طراز **محمد أحمد خلف الله وحسن حنفى وكمال أبو المجد**، ومشايخ مناضلون من أمثال **حافظ سلامة وعادل عيد وخليل عبد الكريم وأحمد المحلاوى**. وبينما أخفق الإصلاح الدينى فى القرن الماضى وأوائل هذا القرن الحالى لأنه كان جزءاً من المعادلة التوفيقية (أو بالأحرى التلفيقية) بين الأصالة والمعاصرة، بين الإسلام والغرب، بين العلم والإيمان (كما لو كان كل عنصر من هذه العناصر هائماً فى المطلق بعيداً عن التحليل والنقد) تلك المعادلة التى باءت بالفشل لغياب الديالكتيك عنها؛ فإن التيار الدينى المستنير الجديد عليه - إذا أراد النجاح - أن



ينهل من الينبوع الصافى الذى ظل موجوداً فى اللاوعى الجمعى للجماهير المسلمة «تاريخاً اجتماعياً شاملا، لامجرد فصل تاريخى»، وسينجح هذا التيار المستنير بالفعل «فى اللحظة التى ينحاز اللاوعى الجمعى إلى جانب الوعى بالنهضة فى خضم حركة شعبية حقيقية.. حينذاك فقط يتحرر الدين من الإرهاب ويتحرر الوطن من الاستلاب السلفى ومن الاغتراب العاجز عن الإبداع والقادر فحسب على استهلاك منجزات الآخرين دون الانخراط الفعلى فى العطاء الحضارى»(٢١).

فكأن **غالى شكرى** لا يتركنا فى حيرة منبهمة إزاء الهواجس العقلية الناجمة عن تفكيرنا النظرى حول طبيعة الحضارة الإسلامية، بل يلمح إلينا أن مثل هذا الإنجاز النظرى المطلوب إنما يعتمد «ديالكتيكيًا» على ما ينجزه الشعب ثقافياً وحضارياً، ولا يتصور أن توضع نظرية حية خاصة بإطار حضارى يشمل الوطن/ المواطن بهويته العربية إلا فى خضم إنجاز ديمقراطى حقيقى «الشعب صاحبه»، والوسيلة هى النضال، والغاية هى الحرية والتوحد والاشتراكية.

وهذا هو ما يقودنا إلى العنصر الرابع من عناصر المنظومة.

الديمقراطية هى الحل.. مادة رابعة

لاتوجد فى قواميسنا العربية القديمة مادة بعنوان الديمقراطية، وليس هذا بمستغرب، فالكلمة إغريقية الأصل «Demokratia» وهى مكونة من مقطعين Demo وتعنى الشعب + Kratia ومعناها السلطة أو الحكم. ويذكر قاموس دائرة معارف العالم أن روح الديمقراطية هى المساواة سياسيًا واجتماعيًا(٢٢) وقد ترجمت الكلمة إلى اللاتينية ثم إلى اللغات المتفرعة عنها بالتشكيلى الفينومينى نفسه. لكن العرب - ورغم اتصالهم ثقافيًا بالحضارة الإغريقية وترجمتهم لكثير من معانى ومصطلحات الفلسفة اليونانية إلى العربية لم يحاولوا قط أن يتأملوا فى معنى هذه الكلمة لأنهم كما رآهم **ابن خلدون** فى المقدمة كانوا أبعد الناس عن السياسة.

«والسبب فى ذلك أنهم أكثر بداوة من سائر الأمم وأبعد مجالا فى القفر وأبعد عن حاجات التلال وحبوبها لاعتيادهم الشظف وخشونة العيش فاستغنوا عن غيرهم فصعب انقياد بعضهم لبعض لإيلافهم ذلك»(٢٣).

ليس ضروريا أن **ابن خلدون** قصد إلى تعريف الأعراب البدو قبل قيام الدولة الإسلامية، لأنه وحتى بعد أن قامت هذه الدولة فلقد ظل العرب لا يحصل لهم الملك إلا بصبغة دينية من نبوة أو ولاية أو أثر عظيم من الدين على الجملة بحد تعبير **ابن خلدون**. فالشورى أولا لم تكن حقًا إلا للنخبة الثيوقراطية (الصحابة) وثانياً لم تكن ملزمة للحاكم الذى لا يسأل إلا أمام الله، صحيح أن البيعة كانت شرطاً لإتمام التعاقد بين الحاكم والرعية لكنها لم تكن الأساس الشرعى للحكم ولم تكن عبارة **أبى بكر** فى خطاب توليته «أطيعونى ما أطعت الله فيكم فإن عصيته فلا طاعة لى عليكم» إلا تأكيداً على أن أساس الشرعية هو الله وليس الناس. ويتضح هذا المعنى بجلاء أكثر فى خطاب **عثمان** «لا أخلع قميصاً ألبسنيه الله»، وعبثًا يحاول المفكرون الدينيون المستنيرون أن يوحدوا بين مصطلحى الشورى والديمقراطية اللهم إلا إن مارسوا القطيعة المعرفية الضرورية (وليس القطيعة الثقافية) بين مدلولى التعبيرين. أجل كانت الشورى هى النظام السياسى الملائم فى صدر الإسلام بمقتضى الظروف الاجتماعية ودرجة النمو الأنثروبولوجى وعلى هذا فلا يمكن نقد هذا النظام بأثر رجعى، وهذا هو معنى عدم القطيعة الثقافية، إنما أن يستمر القبول لدلالة المصطلح القديم قائمًا فى ظل المتغيرات التاريخية فهو ما يمثل الجمود المعرفى (بما يذكرنا بسرير بروكرست) الجمود الذى لا سبيل إلى التقدم بغير إذابته.

هكذا بدأت قواميسنا العربية الحديثة تقترب من كلمة «الديمقراطية»، وما كان ذلك ليحدث لولا أن المجتمعات العربية قد عرفت بالفعل طريقها إلى النضال من أجل المشاركة فى السلطة.. من أجل أن يحكم الشعب نفسه بنفسه، مباشرة أو عن طريق نواب منتخبين يأتى بهم الشعب نفسه، ويستمدون هم منه السلطة باعتباره صاحب السيادة وأساس الشرعية. والشعب هنا يعنى جميع المواطنين دون النظر إلى اختلافاتهم الجنسية أو الدينية أو الطبقية أو الفئوية. ومنذ صدور أول دستور عثمانى عام ١٨٧٦ (تقنينًا منطقيًا للواقع المتطور) فلقد تقرر مبدأ المساواة فى جميع الحقوق والواجبات بين جميع مواطنى الدولة على اختلاف أديانهم، ومن ثم أصبحت قضية الديمقراطية فى صلب التحديد السوسيولوجى لطبيعة الوطن.

لم يعد السؤال: ديمقراطية أم لا؟ بل أصبح: الديمقراطية كيف وما هو نوعها ولخدمة أى الطبقات تمارس وهل يمكن ممارستها فى ظل الاحتلال أو النفوذ الأجنبى؟

يكتب **غالى شكرى** محاكمًا التصور المثالى (الذى يفصل بين الديمقراطية وبين ضرورة الاستقلال الوطنى) ومعلقًا على شهادة خالد محيى الدين «**ومن هنا كان تأكيده المستمر على أن نوع الديمقراطية الذى سيسود هو الذى سيحدد المسار... وكانت هناك فى قلب المسألة الديمقراطية وحواليها عدة إشكاليات رئيسية فى طليعتها الارتباط الوثيق بين الاستقلال والهوية القومية من ناحية، وبين الثقافة وهذه الهوية من ناحية أخرى**»(٢٥).

ومع ذلك فإن المعضلة التى يضع عليها يده مفكرنا الكبير تتحدد فى أن الديمقراطية كانت توجد ولو بشكل محدود وبكيفية هشة فى ظل الاحتلال الأجنبى بينما كانت تغيب تمامًا فى ظل الاستقلال، وكان غيابها فى ظل السلطة السياسية الوطنية المستقلة سببًا فى تعثر تحرير الأرض وإخفاق محاولات التنمية. هنا يكاد **غالى شكرى** يصادق على مقولة **ابن خلدون** مضيفًا إليها تفصيلات من حياتنا المعاصرة حين يكتب عما كشفت عنه الحرب الأهلية اللبنانية من تمزق للثوب الليبرالى، وحرب الشمال والجنوب فى السودان من تمزق للثوب الوطنى، وحرب اليمن من تمزق للثوب الماركسى، وحرب الخليج من كشف للعورة تحت الثوب القومى الممزق، فى إطار مرجعى ثابت «**يفرض القيمة المعيارية فى الوحدة الاجتماعية البطريركية بدءًا من مفهوم الزواج وانتهاء بعلاقة أعضاء الأسرة بعضهم ببعض، علاقة الأب - رب العائلة - ببقية أفرادها - وعلاقة الذكر بالأنثى، والأخ الأكبر ببقية الأخوة، هذه التراتبية المقدسة هى البذرة الأولى للأتوقراطية فى المجتمع بأكمله، وأما علاقة العائلة الصغيرة بالجسم الأكبر للعشيرة أو القبيلة فإنها البذرة الأولى للثيوقراطية فى النسيج الاجتماعى ككل، فإن مفاهيم الدولة والقومية والأمة لا علاقة لها بالواقع العربى من قريب أو بعيد**»(٢٦).

لكن هذا الإطار المرجعى الثابت - وهو مشترك فى مرحلتى السيطرة الأجنبية والاستقلال الوطنى - يجاوره إطار مرجعى متغير يمثله الفكر الليبرالى فى المرحلة الأولى وتمثله الاشتراكية فى الثانية، وهو ما يفسر الوجود النسبى للديمقراطية مادام الشعب كله يعانى من وطأة الاحتلال ويستنفر بكامله لانتزاع حريته، وهو أيضًا يفسر غياب الديمقراطية فى مرحلة الاستقلال حيث كانت الستالينية القمعية هى مرجعية الاشتراكية (بفضل التنظيمات السرية اليسارية) هذه الاشتراكية ما لبثت أن تحولت إلى «**نوع من المثالية القامعة لأصحابها قبل أن تقمع غيرها ولم تخل حياة التقدميين أو الثوريين العرب من الازدواجية تحت وطأة المرجعية الثابتة شأنهم فى ذلك شأن الليبراليين وربما أكثر فداحة**»(٢٧).

وبفعل هاتين المرجعيتين الثابتة والمتغيرة أخفقت الأنظمة السياسية وأخفق الفكر العربى المعاصر الليبرالى والماركسى والقومى والدينى فى مشاريعهم الرامية إلى الاستقلال والاشتراكية والوحدة والمدينة الفاضلة، ولم يعد ثمة إلا خط الدفاع الأخير يلزمه مثقفون يربطون الاستقلال بالديمقراطية ربطًا ديالكتيكيًا. وليس فى أيديهم إلا أقلامهم، فهل تنجح الأقلام فيما أخفقت فيه الأنظمة والأحزاب والتيارات السياسية؟

ولسوف تظل نتائج الحفر الأركيولوجى الذى قام به قلم **غالى شكرى** (وهو يعلق على شهادة رجل السلطة وحارس أيديولوجيتها **على صبرى**) تمثل فضيحة كل المثقفين الذين يسمحون لمثل هذا الأيديولوجى البراجماتى أن «يوظفهم» لصالح «شركته المساهمة» التى هى السلطة الطبقية أيًا كانت درجة التطابق بين شعاراتها وشعاراتهم لأن العلامة الفارقة بين الأولى والثانية أن شعارات المثقفين لا تتحقق إلا بالديمقراطية، بينما شعارات السلطة الطبقية تسعى للتحقق بتغييب الديمقراطية فلا تنجح إلا فى التغييب. وهكذا يتم فى مشروع **غالى شكرى** الربط بين الاستقلال والهوية القومية من ناحية وبين الثقافة وهذه الهوية القومية من ناحية أخرى.

ومن الواضح أن الرابط المشترك بين الدائرتين هو الديمقراطية، بدونها لا تنشأ أحزاب سياسية وطنية بالمعنى الصحيح ولا تتجذر تيارات فكرية تثبت وتؤصل الهوية القومية ولا تقوم أنظمة للحكم تملك القدرة على تحقيق الوحدة بين أوطاننا المتهاوية، تلك الوحدة التى بغيرها نظل محصورين مكبوحى النمو مهددين بالانقراض بدلا من المشاركة فى بناء حضارة الغد.

تذييل:

هذه البنية المعرفية التى يرسى أساسها **غالى شكرى**، والتى تقوم على الأضلاع الأربعة المتبادلة التأثير والتأثر هى علامة فارقة يجتاز عندها الفكر العربى ثنائيات النهضة التوفيقية



والمطلقات الميتافيزيقية التى سقطت جميعًا، بحيث أمكن للمفكر أن يوحد جدليًا - وعلى أرض الواقع الاجتماعى - بين آمال «الوثبة» القادمة استقلالا وديمقراطية وقومية وحضارة، متخذًا سبيل النقد لطرفى المعادلة: نقد التراث (السلفية والجمود فيه) ونقد المعاصرة (تيار ما بعد الحداثة بعدميته وتعبيره عن أزمة الرأسمالية العالمية) وقس على ذلك سائر الثنائيات، العلم والإيمان، الفرد والمجتمع، الدولة والثورة، السلطة السياسية والمجتمع المدنى.. إلخ، هذا النقد لكل من طرفى المعادلة دون افتئات يجتذب طرفًا على حساب طرف هو ما يمكن بفضله إقامة توفيقية ديالكتيكية حقيقية وليس مجرد تلفيقات أمبادوقيلية.

إن **غالى شكرى** وهو يقيم بنيته المعرفية هذه لا يقع فى أحبولة الليبنينية التى هدمت البنية المعرفية **لماركس** بحجة تطويرها[٢٨]. كذلك لا يخفق **غالى** إخفاق الستالينيين العرب الذى أخضعوا فكرهم للحزب، وذلك لأنه «يبدع» فكرًا عربيًا أصيلا وجديدًا يتواصل مع إيجابيات تاريخ الأمة من ناحية ويتواصل - من ناحية أخرى - مع تيارات التحديث العالمى الجديد New-Modernity جامعًا بين الليبرالية والماركسية مرتبطًا بميراث فلسفة العلم كما عند **كارل بوبر** وإنجازات مدرسة فرانكفورت النقدية، مؤكدًا على مبادئ الديمقراطية وغايات الاشتراكية كما عند الفلاسفة الثوريين الجدد Post-Marxian.

بهذه الأسس فإنه لاشك مستكمل لنا نظريته التى يربطها بنضالنا نحن الشعب خلال العقود القادمة، وحمدًا لله أنه معنا فهو لا يزال شابًا فى الستين من عمره المديد. ■

هوامش وملاحظات

١ - صدر كتاب «الثورة المضادة فى مصر» فى طبعه العربية الأولى عن دار الطليعة بيروت ١٩٧٨ وصدرت الطبعة الفرنسية عام ١٩٧٩ فالإنجليزية ١٩٨١.

٢ - الفتوحات المكية - محيى الدين بن عربى ٦٥/٤ دار صادر للنشر/ بيروت .

٣ - الخطاب الاستهلاكى - غالى شكرى - مجلة القاهرة العدد ١٣٢ نوفمبر ١٩٩٣ .

٤ - انظر معالم فى الطريق - سيد قطب - دار الشروق - الطبعة الخامسة عشرة ١٩٩٢ حيث يعلن فيه الكاتب الحرب على الاتحاد السوفيتى (السابق) والصين ودول شرق أوروبا فاليابان والهند والفلبين وأفريقيا ثم أوروبا الغربية وأمريكا واليهود!- ص٩٨، ٩٩

٥ - ارتبط إنشاء الأزهر بالإرهاب الفكرى الذى مارسه الفاطميون على شعب مصر لتحويلهم إلى المذهب الشيعى زهاء قرنين من الزمان، وفى ظل الحكم العثمانى عرف الأزهر تدرج المناصب والمرتبات والألقاب.

٦ - التحق بالأزهر لبعض الوقت عمر مكرم، وكذلك درس به طه حسين، وتخرج فيه فعلا محمد عبده وقبله رفاعه الطهطاوى وبعده على عبدالرازق وجميعهم ينطبق عليهم التعريف السارترى/ الجرامشى بدرجة أو بأخرى.

٧ - المثقفون والسلطة - غالى شكرى - الجزء الأول - دار أخبار اليوم ١٩٩٠ ص١٠٠ .

٨ - الحفر عند الجذور - غالى شكرى - الأهرام ١٩٩٤/٣/١٦ .

٩ - لمزيد من النقاش حول درجة الوعى بالمصلحة الطبقية البورجوازية عند قادة ثورة يوليو، راجع دراستنا المنشورة بمجلة القاهرة بعنوان «الديمقراطية والمسرح» عدد فبراير ١٩٩٣ .

١٠ - الخروج على النص - غالى شكرى - دار سينا بالقاهرة ١٩٩٤ ص ١٩٢ .

١١ - السابق ص ١٩٣ .

١٢ - شعرنا الحديث إلى أين - غالى شكرى - دار المعارف بالقاهرة - ١٩٦٨ ص ١٨٨ .

١٣ - الأقباط فى وطن متغير - غالى شكرى - كتاب الأهالى العدد ٢٩ ص١٦

١٤ - Foucault Michel - L'arder du dis-course Gallimard 1971.

١٥ - الأقباط فى وطن متغير - سابق ص٩ .

١٦ - السابق ص٨ .

١٧ - الخروج عن النص - سابق ص٢٢١ .

١٨ - بل ثقافة واحدة - غالى شكرى - الأهرام ١٩٩٤/٥/٤ .

١٩ - الحفر عند الجذور - غالى شكرى - الأهرام ١٩٩٤/٣/١٦ .

٢٠ - الخروج عن النص - سابق ص١١٨ .

٢١ - السابق ص ١٢٤ .

٢٢ - انظر :

Encyclopedic World Dictionary, Printed in Lebanon by Colour Press - Beirut 1974 - P. 445.

٢٣ - المقدمة - ابن خلدون - دار القلم - لبنان - ص١٥١ .

٢٤ - انظر مثلا:

المعجم الفلسفى - د. مراد وهبة - الطبعة الثالثة دار الثقافة الجديدة - ص ١٩٨ .

٢٥ - المثقفون - سابق ص١٤٢ .

٢٦ - الخروج - سابق ص١٦٠، ١٦١ .

٢٧ - الخروج - سابق ص١٦٥ .

٢٨ - انظر كتاب لينين «الدولة والثورة» عام ١٩١٧ وقارن ما جاء فيه بسياسة الـ NEP التى أرساها عام ١٩٢١، وانظر كذلك كتابة «الثورة البروليتارية والمرتد كاوتسكى»، وقارن بما حدث من سقوط للاتحاد السوفيتى نتيجة تجاهله لنقد كاوتسكى الذى كان ماركسيًا أصيلا فى الواقع..

غالى شكرى
والتحديث العربى الجديد

م . ب

لا يملك قارئ كتاب «الثورة المضادة فى مصر» إلا أن يتذكر - مقارناً - ثلاثية ماركس الشهيرة: الصراع الطبقى فى فرنسا ١٨٤٨، انقلاب الثامن عشر من برومير لويس بونابرت، كوميونة باريس. بيد أن الفارق بين ماركس وغالى شكرى يكمن فى أن الأول كان ابناً لتراث الحداثة Modernism الذى ساهمت البورجوازيات الغربية فى تشكيله، بينما يعد الثانى وارثاً بالسلب لمشروع التحديث Modernity الذى أخفقت البورجوازيات العربية فى إنجازه.

كان ماركس عضواً فى مؤسسة حضارية لم يطالب هو بإنشائها لأنها كانت قد وجدت بالفعل، أوجدتها معايشة المجتمعات الأوروبية لمراحل النهضة والإصلاح الدينى فالتنوير ثم سيادة العقلانية. كانت الحداثة الأوروبية هى المناخ الصحى اللازم لبروز مفكر من طراز ماركس فكان منطقياً أن يظهر وأن يؤثر وأن يغير. وتبعاً لمقولات المادية التاريخية فإن الظرف الموضوعى كان متوفراً ولذا كان ممكناً للعامل الذاتى (الفكر الفعال) أن يقوم بدوره.

أما بالنسبة لمسيرة المجتمعات غير الغربية فلم يكن أمامها إلا مشروعات التحديث أى محاولة اللحاق بالغرب على الطريق نفسه (وهذه هى وجهة نظر الغرب) لكن الحداثة الغربية لم تلبث هى الأخرى إلا قرنين من الزمان وإذا بها تفضى إلى حالة سالبة أطلق عليها اسم ما بعد الحداثة post Modernism بدايتها سيولة كونية فيها أعلنت نهاية الكيانات الكبرى (الاتحاد السوفيتى، الاتحاد اليوغسلافى) وأنذرت بتهاوى الدولة القومية وتلاشت فكرة الحتمية التاريخية وضعفت كثيراً آليات العمل السياسى التقليدية. وراحت هذه الحالة تعكس نفسها على الفكر الغربى بهيئة نزعات عدمية لا تؤمن بأية تعميمات (كما هو الحال عند فرانسوا ليوتار وبول فيرابند) للمجتمع والإنسان مما يهدم أساس العلم ويفتح الباب واسعًا أمام الفوضوية والعرقية والأصوليات الدينية. وهذه كلها مظاهر تعبير عن أزمة الرأسمالية المعاصرة تلك التى انتصرت (مؤقتًا) على ماركس، (ونهائيًا) على لينين وستالين.

يدرك غالى شكرى هذا كله.

ويدرك أيضاً أنه ليس ماركس العالم العربى. فالعالم العربى له مسيرة مختلفة، ظروفه الموضوعية لم توفر حداثة ولم تشكل بورجوازيات ثورية تعصف بإقطاعه وتكافح ثيوقراطيته وتهيمن على أسواقها وإنتاجها خالقة بذلك نقيضها: البروليتارى الثورى. ويعلم غالى شكرى ثانيًا - كعالم اجتماع - أن قوانين العلم أعم وأشمل من أن تلغيها الحالات الخاصة، ويعلم ثالثاً أنه يملك من الأدوات المعرفية ما لم يكن متاحًا فى عصر ماركس (تلك الأدوات التى بفضلها يستطيع أن يوفق بين العام والخاص، بين القانون والاستثناء) لهذا فهو يقوم بتحليلاته للواقع المصرى -(كمثال بارز للمجتمعات العربية الأخرى) - منطلقاً بهذه الأدوات المعرفية المتطورة آخذاً فى اعتباره الثوابت العلمية والمتغيرات السوسيولوجية سواء على الساحة الدولية (ومدى تأثيرها فى المحلى) أو على الساحة القومية باعتبارها مناط اهتمامه الأول.

فما هى هذه الأدوات وكيف تساهم فى إجلاء الصورة، وبالتالى فى وضع حركة التغيير (الوثبة) على الطريق الصحيح؟

إن قارئ غالى شكرى لا سيما كتبه الثلاثة: الثورة المضادة فى مصر،



الأقباط فى زمن متغير، وثقافة النظام العشوائى ليمكنه أن يتعرف على تواصل مفكرنا العربى مع حركة التحديث الجديد New Modernity التى تقوم على مجابهة ما بعد الحداثة اعتماداً على الرشد والعقلانية الجديدة وتدير معركتها ضد الفوضى والعدمية والعرقية والأصوليات على ساحات المجتمع جميعا: الدولة، القانون، الأسرة، العلم، الدين. وهى الحركة التى يقودها الآن علماء الاجتماع الأمريكيون وعلى رأسهم **وليام جاميسون** الذى يجمع بين الماركسية والليبرالية والمرتبط بتراث فلسفة العلم **لكارل بوبر** وكذلك **مارشال بيرمان ووليم بينت**، وأيضا مفكرو مدرسة فرانكفورت النقدية وعلى رأسها **يوچين هابرماس**..

هذا من ناحية ارتباطه بالفكر العالمى المعاصر، وأما عن مسيرته الفكرية القومية فلقد بدأت بتأثره يسارياً بـ - **سلامة موسى ومحمد مندور** حتى وصلت الى بلورة مفهومه عن اليسار حيث اعتبر أن الشارع المصرى هو اليسار، وليس يسارياً فحسب. مروراً بنقده **لزكى نجيب محمود** ممثل العقل اليمينى المراوغ وكشفه - فى الوقت نفسه - لمراوغة التاريخ الذى جعل من **لويس عوض** ماركسيًا فى نظر السلطة وفى عيون الناس رغم أنه لم يكن كذلك البتة. راجع كتابه **«المثقفون والسلطة فى مصر»** .

إن «الحيوية المنهجية» عند **غالى شكرى** لتعد أولى الأدوات المعرفية التى صقلها - ولا يزال يصقلها - منذ صدور كتابه **«شعرنا الحديث إلى أين»؟** وحتى آخر حرف كتبه إلى الآن (راجع مقالاته فى الأهرام: بحثًا عن منهج أم عن منهجية ابتداء من ١٩٩٥/٣/٨) حيث يركز على أن اكتشاف التناقضات ليس هو العلامة الأولى لاختبار الاتساق المنهجى، فالإشكالية عند **غالى شكرى** لا توجد لمجرد انعدام هذا الاتساق، لأن أول مظاهر الإشكالية إنما تكمن فى غياب «المصطلح» القادر على الوصول إلى القارئ دون أن يخلّ هذا بصحة التعامل مع الميدان العقلى المختص.

وتطبيقًا لهذا المفهوم فإن **غالى شكرى** ينحت مصطلحات على حقل السياسة فيسمى حرب أكتوبر «الحرب البديلة» ولا ينعتها أبداً «بالحرب التمثيلية» فـ.....

«ميادين القتال لا تعرف الدبابات والمدافع والطائرات وملايين الأطنان من النيران..... لكنها أيضاً لم تكن حرباً تحريرية من جانب القيادة السياسية المصرية»

وإن أضاف هو بعد ذلك لأسباب وجدانية ووطنية - أو كانت حرب تحرير من جانب الشعب والجيش؛ إلا أن المصطلح «الحرب البديلة» يظل معبراً تمامًا عن واقع الحال قياسًا لمجريات الأمور فى ميادين القتال وفى غرفة العمليات وعلى الساحتين السياسية والاقتصادية كما «استقرأها» فى تحليله لانقلاب ١٥ مايو ١٩٧١ (راجع كتاب **«الثورة المضادة فى مصر»**) فلقد رصد بذور هذا الانقلاب لا عند موت عبدالناصر فحسب ولا حتى منذ حدوث الهزيمة فى ١٩٦٧ فقط ولكن فيما قبل ذلك بكثير. رصدها فى التركيبة الطبقية لسلطة يوليو ١٩٥٢ باحتوائها على جنين الثورة المضادة جنبًا إلى جنب مع قوى الثورة. ثم ولادة هذا الجنين فى انفصال سوريا ١٩٦١ ونموه مع تراجع خطة التنمية وتجمدها إلى أن صار صبياً واضح المعالم بعد الهزيمة إلى بلوغه الجنسى فى انقلاب مايو ثم أخيراً تسلمه ميراثه وشرعيته بالعبور العسكرى الذى يصفه بعبور مصر من «الهزيمة الناصرية» إلى «النصر المهزوم» فكان طبيعيًا أن تكون تلك الحرب التى رتبتها قوى الثورة المضادة «بديلا» عن حرب التحرير التى طلبها الشعب والجيش.

ذلك مثال على حيوية المصطلح وإلى المنهاج السوسيوچيبولتيكى المتبع فى نحته (من حيث علاقة المجتمع المصرى بخصوصية الموقع الجغرافى المقدس للحكومة المركزية بشرط أن تدافع عن الأرض ثم علاقة الاثنين بالقوى السياسية التى تطلب الشرعية، فيكون المصطلح تعبيراً علمياً عن واقع قديم / جديد، وفى الوقت نفسه يكون بإمكان هذا المصطلح أن يصل إلى القارئ فيتفهمه ولا يضيع منه فى زحمة الأحداث وتواترها وتدافعها.

يولد المصطلح إذن عبر عملية تلقيح طبيعية بين الواقعة التاريخية (التى لا يمكن رصدها إلا عبر تجلياتها فى تفاصيل التفاصيل) وبين العقل التحليلى الباحث على «بويضة الجوهرى» فيها وحين تدب الحياة فى المركب منهما (المصطلح) فإن «الإشكالية» . تكون قد اتضحت وأما السياق المنهجى االكلاسيكى فإنه لا يعدو كونه وجهًا أو أقنوماً للفكر لا للحياة وبالطبع فإن الاتساق مطلوب فى كل الأحوال (ولكن ليس بالدرجة الأولى) على الأقل لكيلا يظل الكائن الحى

(المصطلح) جاهلا. ولكن لأن الجاهل يمكن أن يتجاوز جهله بنموه فى أرض المعرفة بينما الميت لا يمكنه أن يحيا فإن حيوية المصطلح لا شك لها الأولوية ولهذا القول تفصيل نعرضه فيما يلى:

من المعروف أن ثمة منهجين أساسيين للتفكير العلمى. أولهما هو المنهج الاستدلالى Deduction وهو عند **أرسطو** آلة كل العلوم مستقلة عنها ومستخلصة من عصارة العقل البشرى وهذا المنهج يبدأ بالكلى الذى تمت معرفته فى عصر من العصور، وينتهى بتطبيق حكمه على الحالات الجزئية لتجنب الخطأ فى الاستدلال أما المنهج الثانى فهو الاستقراء induction وهو على عكس الأول يبدأ من الحالات الجزئية وينتهى إلى استخلاص القانون من مجمل الوقائع التجريبية التى تم رصدها. والفرق بين المنهجين هو فرق فى النظرة إلى العالم، فبينما الأول ميتافيزيقى يؤمن بعلة أولى هى مصدر الوجود فإن الثانى - لأنه ينتهج البحث فى العلوم الطبيعية - فإنه لا يدعى امتلاكه اليقين (وربما لا يسعى إليه) وتظل نتائجه بهذا الشكل احتمالية ترجيحية على الدوام.

ولقد ظل هذا التقسيم قائماً منذ عصر **أرسطو** وإلى ما بعد عصر **فرنسيس بيكون** حتى كان العصر الحديث الذى شهد تطورات هائلة فى مجال العلوم الطبيعية كالنسبية والكوانتم فى الفيزياء. والهندسة الوراثية فى البيولوجيا، والفرويدية وما بعدها فى علم النفس؛ حينئذ كان من الطبيعى أن تواكب هذه التطورات ثورة فى فلسفة العلم ومناهجه فكان أن رأينا «**كارل بوبر**» يضرب ذات اليمين وذات الشمال فى كل ما تواضع عليه فلاسفة المنطق - سواء كان صورياً أو ديالكتيكيًا وما تواضع عليه أصحاب منهج الاستقراء. مؤكداً على أن «العلم هو منهجه»، وهذا المنهج ليس له من معيار إلا القابلية للاختبار التجريبى، لأن الشرط الأساسى لأية نظرية علمية هو كونها قابلة للدحض على أن يكون هذا الدحض توطئة للبحث فيما هو «بعد»، وهو بهذه «البعدية» إنما يدافع عن الميتافيزيقا - على خلاف الاستقرائيين - باعتبارها الأفق اللانهائى الذى يلهم العقل الإنسانى ويمده بفروض جديدة بغير انقطاع، فالحياة انتقال دائم من حالة إلى حالة، وكل حل لمشكلة منشئ لمشكلة جديدة تتطلب حلا فليست ثمة حتمية تاريخية.

إن احتمالية الخطأ - باعتبارها ضرورية حيوية - فى منهاج **كارل بوبر** يجد صداه فى رفضه كل ألوان الفكر الشمولى والديكتاتورية فلا أحد يستطيع أن يزعم امتلاكه للحقيقة المطلقة لا **أرسطو** ولا **بيكون** ولا **هيجل** ولا **ماركس**. وهذا المنهج يستطيع أن يميز بين ما هو علمى وبين ما هو أيديولوجى فنمو المعرفة قرين مبدأ القابلية للتكذيب وهو ما لم يفهمه **الوضعيون** أو أصحاب منهج الاستقراء الذين يقصرون بحوثهم على فرع من فروع العلم دون أن يربطوا الفيزياء بالبيولوجيا والاثنين بالعلوم الإنسانية هذا هو ما نطلق عليه خاصية الحيوية المنهجية، ولسوف نرى تطبيقاته وتجلياته عند **غالى شكرى**.

فأما وأن «الحيوية المنهجية» هى الأداة رفيعة الشأن التى استلهمها **غالى** من غوصه فى بحار الأدب المصطخبة ومن تحليقه فى آفاق الفلسفة المتصلة بالحياة (وليس من جلوسه فى غرف الفكر الباردة المعزولة عن حركة الجماهير) فلسوف تتواصل هذه الأداة الأصيلة عنده بحركة التحديث الجديد لاعلى طريقة الالتزام الجدانوفى التى مارسها ماركسيو العقود السابقة ولا على طريقة آباء معادلة النهضة الذين كانوا أتباعًا لطرفى المعادلة: الموروث والوافد مما لم يمكنهم - فى مراحل الجزر الوطنى، وما أكثرها - من أن يأخذوا فرصتهم فى نقد الطرفين تمهيداً للوصول إلى المركب synthesis فظل الجمع بين الموروث والوافد أو بين الغرب والتراث أو بين المعاصرة والأصالة جمعًا تلفيقيًا ما كان له أن يحيا وأن يسير بين الناس فى الطرقات فظل صورة مؤطرة فى أدمغة النخب السياسية والثقافية إلى أن أسقط زلزال الهزيمة الجدار فسقطت معه الصورة بإطارها وإذا بالوطن وقد رُكِل إلى عالم ما بعد الحداثة ليكون له بمثابة المرحاض!

هذه الأداة المعرفية المبدعة عند **غالى شكرى** تتواصل مع حركة التحديث الجديد - على المستوى العالمى فى الفكر المعاصر - وذلك من خلال الرفض المشترك لقيم عالم ما بعد الحداثة كلا من زاويته الخاصة، فإذا كانت حركة التحديث الجديد فى الغرب ترفض اللاعقلانية وما يستتبعها من إطلاق وحوش ما قبل التاريخ من فوضوية وعرقية وفاشية.. الخ، فإن **غالى شكرى** كمفكر عربى معاصر - يرفضها أيضًا لابالتبعية للغرب ولكن عبر الوعى بأن ثقافة عالمه ما كان لها أن تقوده إلى هذا الفخ لو أنها تابعت مسيرتها الأصيلة فى نظرتها إلى الطبيعة لا باعتبارها مجرد فيزياء ولا بحسبانها مجرد موضوع للاستغلال، بل لأنها مركب لا ينفصم من مادة جامدة ومادة حية ومجتمع بشرى فلسفتها (أى المسيرة) إبرام الصلح بين الإنسان وبين الطبيعة «فأخطر ما تقوله الطبيعة فى كلامها الجديد ليس ما تبشر به من أدوية للمرضى وتحولات فى



الكائنات وسدود مائية ورى للأرض والحد من المجاعة. فهذا كله لن يتأتى إلا لأصحاب القدرة على اتخاذ مواقف جديدة من الطبيعة والكون بل الأكوان والانفجار بل انفجارات الحياة. مواقف لاتعبدها كما كان يفعل القدماء ولا تسيطر عليها كما يفعل المحدثون بل تتحاور معها دون شروط عقائدية مسبقة» (**الخروج على النص** ٢٣٧) فما هو السبيل لاستعادة تلك المسيرة؟

إن علم اجتماع المعرفة ليس إلا منهجًا نراه فى بعده العربى عند **غالى شكرى** متصلا بميراث فلسفة العلم عند **كارل بوبر** لاسيما حين يفسح **غالى** المجال للدين - سواء المسيحى أو الإسلامى - ليعبر عن تشوفات الإنسان فى العدل والحرية بغير ادعاء لموضوعية كاذبة نراها عند الوضعيين مثلا. بل إن البعد الميتافيزيقى فى منهجه إنما يأخذ مكانه بجانب الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية جميعا. وقارئ كتاب «**الأقباط فى وطن متغير**» بإمكانه أن يلتمس عناصر هذه المنهجية الحيوية فى حواره مع البابا، ذلك الحوار الذى يأتى دون تسلسل منطقى حيث تتشابك فيه أقوال البابا مع أصوات أخرى (الخط الهمايونى — أحداث الفتنة الطائفية الأخيرة — تاريخ الكنيسة الوطنى نحو إسرائيل ومن قبلها الصليبيين... الخ) ليشكل هذا كله مجمل الخطاب القبطى باعتباره إسهامًا من جانب المسيحية الشرقية فى الحضارة العربية الإسلامية، وهو — أى المؤلف — ليس يخفى أن هدفه المضمر من وضع هذا الكتاب إنما هو «**الدفاع عن الهوية الوطنية للشعب المصرى فى إطار القومية العربية والانتماء العضوى والمصرى إلى الحضارة العربية الإسلامية**» وبينما ينتقد التحليلات الماركسية للثورة المضادة فى مجملها العام وذلك فى كتابه المهم «**الثورة المضادة فى مصر**» لأنها كانت أبعد ما تكون عن الإطار السوسيولوجى فى التحليل وأقرب ما تكون إلى الأطر السياسية الصرف، فإنه لا ينفى صحة الدروس المستخلصة من المنهج العام للمادية التاريخية، وهذا هو ما عنيناه بقوله فى أول هذه الدراسة «إنه ينطلق بأدواته المعرفية الجديدة المتطورة آخذًا فى اعتباره الثوابت العلمية والمتغيرات السوسيولوجية سواء على الساحة الدولية أو المحلية»، ولهذا فهو يحشد لتحليلاته السوسيولوجية للثورة المضادة فى هذا الكتاب أكثر من خمسة وثلاثين مرجعًا متخصصاً فضلا عن إحدى عشرة وثيقة رسمية فضلا عن الصحف اليومية والمجلات والدوريات والنشرات العلنية والسرية المصرية والعربية والأجنبية علاوة على مقدمته النظرية التى أورد فيها آراء **ريجيس دوبريه وفردريك إنجلز وهربرت ماركيوز وفؤاد زكريا ومراد وهبة وحسين مؤنس وزكى نجيب محمود وأنور عبد الملك** ليؤكد ضرورة التفريق بين سوسيولوجيا الثورة المضادة وسوسيولوجيا الإمبريالية حيث مأساة الطبقة البورجوازية المصرية إنما كانت فى أنها احتوت داخلها على نقيضين: الثورة والثورة المضادة، مجابهة الإمبريالية والاستسلام لهما. ومن المدهش أن يظهر النقيضان معاً فى مرحلة واحدة هى ثورة يوليو ١٩٥٢ وأن يكون قائد الأولى **جمال عبد الناصر** وأن يكون قائد الثانية **أنور السادات** كوجهين متعاكسين لعملة واحدة، ولكن ليس مدهشًا أن تنتصر الثانية لغياب الديمقراطية عن الأولى تلك الديمقراطية التى غابت عن معادلة النهضة وكان غيابها سبباً أصيلا فى السقوط.

بمثل هذا الحشد الهائل واستيضاح أقصى ما توفره المعلومات الواردة فيه من دلالات كامنة وامتحان الفروض النظرية فى الواقع الحى، يكشف **غالى** عن أداة ثانية من أدوات البحث العلمى لم تكن متاحة للباحثين السابقين، وهى أداة منهجية متطورة تتصل بحركة التحديث الجديد الذى يعتمد على ثورة المعلومات وعلى عدم تجاهل الإنجازات الإبستمولوجية للفرد العادى اعترافًا متبادلا بين «**الخصوصية والتعميم**» والجدل الذى لا يصادر على المطلوب بين «**الوعى ومنظومات القيم وبين الفرد والجماعة، وبين الجماعة والمجتمع، وبين المجتمع وآليات الإنتاج الاجتماعى**» (انظر كتابه «ثقافة النظام العشوائى» ص ١٥).

بهذا المنهج التحديثى الجديد استطاع **غالى شكرى** أن يميّز بين «المعرفة» كنتاج للنظرية وبين الرأى بصفته: المعلومات الخام عند الأفراد بل وعند المجتمع. وهو التمييز الذى تجاهله **ماركس وماكس فيبر** ودوركايم فجاءت نظرياتهم أقرب إلى الأيديولوجية منها إلى التحليلات العلمية السوسيولوجية.

من هنا فإن منهج **غالى شكرى** يستطيع أن يفسر انحياز حثالة البورجوازية المصرية — وهى فئات تتوزع طوليًا على الهرم الطبقى — إلى الثورة المضادة بأكثر مما استطاع

ماركس أن يفسر انحياز الفلاحين إلى **لويس بونابرت** بعد إخفاق ثورة ١٨٤٨. **ففى كتاب «الثورة المضادة»** يعتمد **غالى شكرى** على بيانات وإحصاءات الجهاز المركزى للأسعار لبيان توزيع الأسر ودخولها والتوزيع النسبى للدخول، وعلى بيانات الخطة لرصد تطور نسبة الأجور إلى الدخل القومى، ويعود إلى جهاز تخطيط الأسعار ليرصد توزيع الملكية ومتوسط العائد للملاك. كل هذا عن عام ٧٢ ليبين أبعاد الهوة المرعبة بين من هم فوق ومن هم أسفل.. ومن الطبيعى أن يسعى **«الخطاب الاستهلاكى»** لملء تلك الهوة بالغش الأيديولوجى ممهداً للذهاب إلى القدس المحتلة يسلم مفاتيح الحرب والسلام لأيدى العدو وليعبر «بالحرب البديلة» من «الهزيمة الناصرية» إلى «النصر المهزوم» وليمهد لـ... «صهينة مصر» فى إطار من نظام عشوائى راح يتشكل فيما يشبه الشركة المساهمة أعضاؤها الرأسمالية الأجنبية بوكلائها التجاريين يليها حلفاؤها من البيروقراطية فالفئات الطفيلية ومافيا الدعارة ومافيا المخدرات ومافيا الإرهاب، وهى الشركة المرحاض للإمبريالية العالمية فى عالم ما بعد الحداثة فكيف السبيل إلى مجابهة هذا النظام العشوائى والخروج منه إلى فضاء الطبيعة باستعادة المسيرة الأصلية لثقافتنا وتطويرها بما يلائم العصر؟

يقرأ **غالى شكرى «تجديد الفكر القومى» لمصطفى الفقى** فيطالب بمزيد من الحفر عند الجذور للتجديد من أجل المستقبل. للتأكيد على أن العروبة هوية كل العرب وليست محض أيديولوجية يتبناها فريق ويرفضها آخر، للوعى بأن الحضارة الإسلامية هى الوعاء القيمى للشعوب.

ويقرأ **غالى** ثانياً ـ فى كتابه **«ثقافة النظام العشوائى»** ـ كتاب المؤرخ **يونان لبيب رزق «مصر المدنية ـ فصول فى النشأة والتطور»** فيطالب بكتاب جديد يعايش الأزمة عن قرب ومن أسفل حتى يصبح فاعلا ومؤثراً فى تأصيل مفاهيم الهوية والوطن والدولة معارضًا **يونان** فى نظرته الإيجابية للحملة الفرنسية التى يعتبرها **غالى شكرى** بمثابة إجهاض لمشروع وطنى مصرى بدأ **بعلى بك الكبير** واكتمل **بمحمد على باشا، وغالى** فى هذا يوافق **بيتر جران** الذى ذهب فى كتابه **«الجذور الإسلامية للرأسمالية»** إلى أن مصر كانت تتمتع بثقافة حية قبل مجىء الحملة الفرنسية كان ممكناً لها أن تنجز عملية التحديث وأن حركة التاريخ الأوروبية تشتط فى التعويل على دور **بونابرت** فى تحديث مصر. **وبيتر جران** يركز على دور الشيخ **حسن العطار** (١٧٦٠ ـــ ١٨٤٠) فى هذا الصدد، بينما يمكننا أن نعمق رؤيته أكثر بالإشارة إلى التربة التى أنبتت **العطار**، وهى تربة غنية جداً أخرجت الإمام **الزبيدى** صاحب موسوعة **تاج العروس والدمنهورى** (١٦٧٧ ـــ ١٧٧٨ ميلادية) **صاحب عين الحياة فى استنباط المياه**، والشيوخ **سلامة الفيومى والجغمينى وعبد الفتاح الدمياطى** وهم من علماء الرياضيات والفلك.

ويقرأ **غالى** ثالثًا كتاب **بهاء طاهر (أبناء رفاعة)** الذى يستشهد فيه بالمؤرخين القدامى علاوة على **جمال حمدان** ليعرى الوجود التركى الذى كان استعماراً حقيقيًا باسم الدين ويطالب معه بتعميق مفهوم الثقافة الوطنية ومفهوم المواطنة مطالبًا بسد الفجوات المظلمة فى تاريخنا الحديث لإنتاج ثقافة جديدة ونهضة مختلفة عن النهضة السابقة، ولعلنا لا نتجاوز لو طالبنا معه بها مطلقين عليها اسم «الوثبة»، لأننا لم نعد نملك ترف النمو على مهل.

ويتضح هذا المعنى المضمر فى مشروع **غالى شكرى** عند قراءته لكتابى **سامى خشبة** (مصطلحات فكرية) **وجابر عصفور** (هوامش على دفتر التنوير) فالأول منهما يرسم لوحة ثقافية لعصرنا تمده بصورة عقلية عن العالم المعاصر وهى صورة عقلية لنا أيضًا، صورة تحمل فى تضاعيفها وفضائها اقتراحًا بتغيير ثقافى شامل لتصورنا عن أنفسنا وعن العالم الذى نعيش فيه. وأما الثانى فيجابه التراث بمنهاج تاريخى يرفض إسقاط الحاضر عليه أو الانتقاء منه، وإنما دراسة التراث ــ من وجهة نظر **عصفور** ــ ضرورية فحسب لاستكشاف قوانين التطور المضمرة فى حركة التاريخ. ولكن **غالى شكرى** يطالب **جابر عصفور** بتوسيع مفهوم التراث ليشمل الحضارات السابقة على الإسلام تلك التى ساهمت دون شك فى تشكيل النسيج الحضارى للأمة فيما بعد البعث وما زالت تفعل فعلها بطريق غير مباشر فى الحاضر المعاش.

لكن الإضمار يصبح تصريحاً لا لبس فيه عندما يقرأ مفكرنا كتاب **مراد وهبة** «مدخل إلى التنوير» حيث يبدو الانحياز للعقلانية ممثلة فى **ابن رشد** وهيرمونيطيقاه أساساً تراثيًا (لو أننا قمنا أيضًا بتحديث **ابن خلدون**) يمكن أن تبنى عليه علمانية (هى أداة وليست أيديولوجيا) نجابه بها تلك الدوجمائية التى تسببت فى انعزالنا ووأدت «تنويرنا» فلم نعرف إلا معادلة نهضة ينفى أحد طرفيها الطرف الآخر فلا يبقى فى أيدينا إلا تلفيقية تسقط النهضة فى كل مرة. ■



مدخل لقراءة الخطاب النقدى لغــــالى شكـــــرى

عبد الرحمن أبو عوف

فلعل نظرة أولية شاملة لكلية المساهمات النقدية المضيئة، الدءوب والطليعية - لـ - **غالى شكرى** - تعطينا اليقين أنه قد أدرك بتلقائية ووعى القانون الأساسى الذى أرساه وأسسه وأصله الرواد الكبار للحركة النقدية فى فكرنا النقدى منذ النهضة الوطنية والقومية التى فجرتها ثورة ١٩١٩ وتصاعدت فى الوعى بجدل حركة الواقع المصرى والعربى والعالمى هى انتفاضات لجنة الطلبة والعمال ضد ديكتاتورية إسماعيل صدقى والقصر والإنجليز عام ١٩٤٦، هذا القانون الأساسى الذى أسسته الجهود والإبداعات النقدية التنويرية **لطه حسين، والعقاد، ومحمد مندور ولويس عوض، ومحمود أمين العالم** هو الارتباط العضوى الحتمى بين آليات قراءة وتأويل النص الأدبى وإدراك وتحليل جوهر رؤيته فى ضوء بنيته الجمالية وأسلوبيته التعبيرية المشخصه وبين جدل الصراع الاجتماعى والتاريخى الذى انبثق عن تفاعلاته وتناقضاته النص الأدبى والفنى.

وبرغم تسييس وعى ومفاهيم هذا القانون بين كل جيل من هؤلاء النقاد إلا أنه أثمر فى فكرنا النقدى المعاصر تحديداً أرحب لجوهر وآليات العملية النقدية... إنه دراسة سيموطيقية أو أسلوبية بمنظور اجتماعى، وتنطلق دراسته بصفه أساسية من تحليل الخطاب اللغوى أو اللغوى/ الاجتماعى أو اللهجات الجماعية فى النص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التى تنتمى إليها فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص يصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية المتكاملة القادرة على كشف النص والمجتمع فى الوقت نفسه ودون انفصال... إن هذا المنظور النقدى لدى هؤلاء النقاد وحسب تفاعله مع حركة الثورة الوطنية والاجتماعية.. ويتفاوت فى الدرجات، يبحث عن العلاقات الاجتماعية فى داخل البنى النصية باعتبار أن العلاقة بين المجتمع والنص، ليست علاقة انفصال أو تأثير وتأثر إنما هى علاقة كمون بصفة أساسية.

هذا القانون الأساسى النقدى، وهذا الفهم والوعى الاجتماعى للنص الأدبى بتجلياته المختلفة والذى تذبذب وتأرجح بين المثالية التأثيرية والواقعية النقدية والواقعية الجدلية عند كل من **طه حسين، والعقاد، ومحمد مندور ولويس عوض، ومحمود أمين العالم، وغالى شكرى**، قادهم جميعًا للصدام مع الواقع السياسى والاجتماعى والأخلاقى للطبقة السائدة والسلطة، فاكتشفوا لهذا الصدام دلالة على أن الفهم الاجتماعى التاريخى للنص الأدبى يتجاوز مرحلة نقد النص إلى نقد المجتمع والسلطة والقيم والأعراف والمثل والتقاليد فكانوا بذلك تعبيراً عن نجليات صعود وأزمات وانكسارات الثورة الوطنية الديمقراطية فى سياق تاريخنا المعاصر أوصلهم إلى فقدان الحرية الشخصية والاستقرار من أبسط أشكالها حتى أعقدها وأكملها وهو الاعتقال والمطاردة والنفى والغربة.

ويتبدى مشروع **غالى شكرى** النقدى فى ضوء هذه الفرضية استمراراً حياً وخلاقاً لهذه الجهود النقدية السابقة عليه فى محاكمة الأوهام الباطلة فى ثقافتنا، ونزع النقاب عن الأنظمة اللاعقلية الموروثة وإيقاظ الرغبة فى قيام قانون يصبح المفكر فيه هو حقيقته دون تنازل أو تبرير.

إن السمة الأولية فى الخطاب النقدى **لغالى شكرى** هو الالتحام بين الفكر النظرى وبين الممارسة... بين النظر والفعل.. ليطرح مشروعا نضاليًا هو خروج على النص.. أى للتعرف على تحديات الثقافة والديمقراطية ضمن سياق المتغيرات العظمى التى تجتاح عصرنا.. وهو بذلك يشكل إضافة حية خلاقة تمنحنا بطاقة الانتساب إلى المستقبل، وعلى حد قوله (ولا أحد يستطيع الحصول على هذه البطاقة قبل الوفاء بشروط الحاضر القادر على الاتجاه نحو المستقبل).

إن هذا المشروع النقدى ـ كما سنحاول قراءته وتأويل المسكوت عنه ـ احتجاج ورفض لحالة الاسترخاء فى الفكر العربى الراهن... فى حين أن العالم من حولنا يدهشنا بإبداع لا يتوقف.. بحيث يحولنا إلى صفوف المتفرجين الذين يفكرون بالأمانى وبدلا من رؤية الواقع يرجمون الغيب.

وسنختار ونتوقف من البداية عند عدة مداخل لقراءة المشروع النقدى **لغالى شكرى**، لنستبين ونستنتج منها سمات وملامح منهجه النقدى الذى بدأ بالماركسية الجديدة التى استجابت لتغيرات العلوم وقضايا العصر الجديد وتمردت وتجاوزت أقانيم الماركسية الستالينية الجدانوفية الجامدة، ثم نحت بالتدريج نحو محاولة استخدام الأدوات الإجرائية لمناهج علم اجتماع المعرفة وسسيولوجية الأدب، بحيث تبلورت جهوده الفكرية والنقدية الثورية لتأصيل مناهج علم اجتماع المعرفة والأدب فى فكرنا النقدى المعاصر.. وسوف نناقش أصول هذا الاتجاه المستفيد من مدرسة علم اجتماع المعرفة والأدب الفرنسية مع الأخذ فى الاعتبار خصوصية ثقافتنا وأدبنا المصرى العربى، وما تطرحه سياقات وتعرجات الحركة الوطنية الديمقراطية بعد ثورة ١٩٥٢ وصعودها عبر المشروع الناصرى للنهضة والتحرر حيث مصر الموقع/ الدور ودولة الأرض والمصنع.. ثم التراجعات التى أحدثتها الثورة المضادة بقيادة **السادات** فى ١٩٧١ حيث قضى على مصر الموقع/ الدور وأصبحت دولة السوق، الدولة/ البئر وهى أيضا دولة الاستهلاك والدولة/ الوساطة... وكل ذلك أدى لتغيير الهوية الاقتصادية لمصر من دولة منتجة للثورة القومية إلى دولة يرتبط دخلها القومى بمتغيرات خارج الحدود: الأوضاع النفطية العالمية، أوضاع الأخطار النفطية الداخلية: أوضاع الملاحة الدولية... ويرصد ويحلل **غالى شكرى** كل ندوب التآكل والتدنى التى انعكست علي عتبه الثقافة والفكر المصري لهذه التراجعات..

فكما يقول **غالى شكرى** فى كتابه **(الخروج على النص)** «إننى أضع خطاً فاصلا بين التكوين الاقتصادى ـ الاجتماعى السابق (دولة الأرض والمصنع ـ دولة الموقع / الدور ـ عسكرة المجتمع) والتكوين الطارئ (الدولة، السوق، اللغة، البئر السلبى) ومن ثم كان لابد لى من معالجة الأشكال المعرفية الناجمة عن التغيير فى السلطة والمجتمع، كقضية الهوية الوطنية القومية، قضية الديمقراطية، وقضية الانقسام الثقافى وهنا نقبض على جوهر منهج **غالى شكرى** النقدى .. «فالنص هو أحد أشكال المعرفة فى تناظرها لبنى ذهنية للأطر الاجتماعية التى تشكلت داخل مصر برفقة «السلطة الجديدة» الطارئة بعد العزيمة والغياب الناصرى».

هل يقودنا هذا المدخل للفضاء الفكرى والنقدى **لغالى شكرى** اهتمامه الواعى منذ بدايات إبداعه النقدى بجدل العلاقة بين المثقف والسلطة فى مصر والعالم العربى، وهو قد عانى ويلاتها.

يقول **غالى شكرى** فى مقدمة كتابه المهم (المثقفون والسلطة فى مصر).

«ربما كان هذا الكتاب مشروعًا فى المخيلة منذ بدأت الكتابة .. ربما لم تكن أكثر أعمالى الأخرى إلا اختبارات متلاحقة لمجموعة من الافتراضات حول علاقة المثقف بالسلطة بدءًا من **سلامة موسى** و**توفيق الحكيم** و**نجيب محفوظ**، و**طه حسين** إلى تجليات السلطة المختلفة فى إشكاليات الانتماء والمقاومة والجنس والنهضة والثورة المضادة والتخلف والإرهاب والهزيمة كانت هناك محاور مضمرة حول علاقة المثقف بسلطة الدولة أو سلطة الرأى العام أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم والحاكم أو سلطة القيم الشائعة والأعراف السائدة والتقاليد السارية المفعول. السلطة الداخلية التى لا تكاد



ترى حتى إننا قد لا نشعر بوجودها، ولا نظنها هناك رابطة فى مكان خفى من (الروح) أو (الضمير) أو غير ذلك من مسميات تفرض نفسها أو نفرضها على أنفسنا بحكم التسلل التاريخى للوعى إلى أعماق اللاوعى، وبحكم السياق السرى للماضى فى صنع الذاكرة. هكذا يتحول الصراع الصامت والعلن بين الذاكرة المحلية إلى صراع العقل الجمعى بين استكمال السلطة الخارجية والبنيات الذهنية الممتدة عنها أو الموازية لها أو المتقاطعة معها.

وفى هذا الصراع يتخذ علم اجتماع المعرفة موقعًا مغايراً لتاريخ الأفكار أو النقد الأدبى، بالرغم من التماهى الممكن نلاحظة بين المنظومتين المنهجيتين المتقاربتين.

وعلم اجتماع المعرفة قد يكتشف فى المادة المطروحة للبحث نوعًا من سببية تاريخ الأفكار أو أحد مظاهر الغائية الجمالية، ولكن يبقى إطاره المنهجى هو استقراء قوانين المعرفة من جملة التفاعلات المركبة. والسياقات المتداخلة دون الحاجة إلى براهين لإثبات فرضيته دون الاستدلال على قيمة غائبة أو مضمرة أو هدف غامض أو مستتر.

إن **غالى شكرى** أقرب إلى المدرسة الفرنسية لسوسيولوجيا المعرفة فى تحليلها الظاهرة دون أن يعنى ذلك لحظة واحدة تخليا عن المنجزات التاريخية للفكر الماركسى، بل يعنى أولا وأخيراً أن المادة المطروحة عينياً للبحث تكشف فى ثناياها عن قوانينها المستقلة ذات السيادة التى قد تصوغ فى تعميم خبراتها الذاتية (نظرية) تخص كل ثقافة وطنية، تضيف بالخلق والإبداع إلى الرؤية الشاملة للثقافة الإنسانية العامة، إلى أن سسيولوجيا الثقافة الفرنسية لا تقضى بالضرورة والحتمية إلى تبنى مقولاتها فى رؤية وتقويم أية ثقافة أخرى، ولكنها تتيح فقط للثقافات الأخرى فرصة الاستعانة بأدوات للتحليل من شأنها اكتشاف خصوصيتها وأصالتها القومية، والكشف عن (الوجه العام) الذي يمكن أن يتضمن سماتها المميزة.

وبتلك الأدوات يطمح **غالى شكرى** لتأسيس سسيولوجيا ثقافية عربية مستقلة .. وتلك هى فضيلة المدرسة الفرنسية فى المقام الأول.

فى ضوء هذا التأثير يقدم **غالى شكرى** أطروحة الدكتوراه (عن النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث) قائلا «أستطيع أن أقول إن هذه الأطروحة وما يليها من (مشروع العمل) الذى أخذت نفسى به، تطمح لأن تكون لبنة فى بناء (سوسيولوجيا الثقافة العربية) وهو منهج التحليل السائد على غالبية مؤلفاتى الأخرى فى نقد الرواية والشعر وقضايا (الانتماء) و(المقاومة) و(الجنس)و(صراع الأجيال) و(العروبة) و(التراث) وغيرها من محاور اشتملت عليها كتاباتى الأساسية عن **طه حسين** و**العقاد** و**نجيب محفوظ** و**توفيق الحكيم** و**سلامة موسى** والآخرين، ولكنى بدءاً من كتابى (مذكرات ثقافة تحتضر) ١٩٧٠ إلى كتابى (التراث والثورة) ١٩٧٣ وهو الحلقة الرابعة فى تصميم مشروع العمل، وقدر لها أن تنشر قبل غيرها من الحلقات الخمس، حاولت الاهتمام بالصياغة النظرية لترسيخ أصول هذا المنهج فى رؤية النهضة والسقوط فى الفكر العربى الحديث وبخاصة رائده المصرى.

على أننى فى (الأطروحة) الراهنة أردت القيام بتأصيل النتائج وتنظيم القوانين المضمرة داخلها فى إطار تاريخى محدد بالقرنين الأخيرين الذين شهدا (نهضة) ما و(سقوطا) ما، لأن (دولة الأول) ونظامه و (ودولة الثانى) ونظامه يتجهان بالنقد والمقارنه سياقًا تاريخيًا اجتماعيًا ثقافيًا قادراً على منح التفاعلات والمداخلات التى أثمرت النهضة والسقوط قوامًا صالحًا للقياس واستخلاص النتائج.

وهذه الأطروحة إذن مجرد (محاولة منهجية) لتأسيس سوسيولوجيا للمعرفة العربية، تتخذ من ظاهرة النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث (مادة) لها. لأنها الظاهرة ـ المحور فى توجهات الثقافة العربية المعاصرة، ولأنها (بوصله) التقدم والتخلف فى المجتمع العربى المعاصر، وإذا كانت قد اتخذت من (مصر) هيكلا تاريخياً للبحث، ولذلك أسبابه الموضوعية، فمصر هى مرتكز النهضة والسقوط معا في التجربة العربية الحديثة، دون أن يعنى ذلك لحظة واحدة، تخليًا عن معطيات النهضة والسقوط فى مختلف الأقطار العربية، بل وتشابك هذه المعطيات وتداخلها وتفاعلها المستمر مع المعطيات الرئيسية فى مصر.

ولأن فكر النهضة والسقوط هو تشكيل بنيوى فى هيكل المجتمع، فقد كان التداخل بين الثقافة وغيرها من أبنية هذا المجتمع محتومًا، كما أن استيضاح عناصر هذا الهيكل الاجتماعى لمصر الحديثة منذ **محمد على** إلى **جمال عبد الناصر** من المواد الضرورية لرؤية المصادر والأصول التى ينبع منها النهضة والمصاب التى يئول إليها السقوط، فالحداد الاجتماعى للثقافة

يشكل مسيرة التاريخ بمتابعة قوى الإنتاج وأنماطه ووسائله وكما أن الحوار بين الشرق والغرب فى مصر، بتجلياته العسكرية والاقتصادية والسياسية والفكرية يشكل سلبًا وإيجابًا ـ مسيرة الحضارة أى أن (الداخل) غير المعزول عن (الخارج) هو عنوان التحليل كالعلاقة الجدلية بين التراث والعصر وبين الماضى والحاضر، بين الأصالة والتجديد .

لقد أنجز **غالى شكرى** هذه الأطروحة وانشغل بتنظيم الفكر حول هذه القضايا لمدة ثمانى سنوات.. كان المجتمع العربى خلالها ولايزال يجتاز (أزمة) حضارية شاملة وعميقة، وضارية، وكانت مصر، كما هو متوقع، مركز هذه الأزمة وعنوانها الرئيسى، دون أن تتجاهل بقية مصادر الأزمة فى مختلف أقطار العرب وبعناوينها الفرعية.

ويوازى التركيز على جدلية ثنائية الفكر النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث دراسة وصفية وبنية ثنائية الثورة والثورة المضادة فى التاريخ المعاصر، ويعالج **غالى شكرى** بالتفصيل فى كتابه (الثورة المضادة فى مصر ١٩٧١ - ١٩٧٨) التراجعات التى تمت على فضاء الحقل السياسى والاجتماعى فى مصر، ولما كانت (سسيولوجيات المفارقة النقدية) إحدى أدوات التحليل الرئيسية فى مشروعى النهضة والسقوط والثورة والثورة المضادة فى تاريخ مصر الحديثة، فمن سمات الخصوصية المصرية هذا التلازم الثنائى بين السلب والإيجاب والمد والجزر (داخل الظاهرة فى الزمن الواحد، لا بين الداخل والخارج ولا على فترات متباعدة، فالتعايش بين الثورة والثورة المضادة ظاهرة جدلية فى جوهر الحركة الاجتماعية المصرية والتطور الفكرى أيضًا، ولم تكن ثنائية **الطهطاوى ومحمد عبده** إلا المظهر التجريدى لهذا التناقض المركب، وهى الثنائية التى تلاحظها على الصعيد السياسى مرتين على الأقل هى ثورة ١٩١٩ التى وقف أشهر قادتها ضد عروبة مصر وضد اليسار الوليد، وضد تجديد **طه حسين**، بينما كانت هى الثورة الشعبية التى أنجزت تصريح ٢٨ فبراير، ودستور ١٩٢٣، وفى ثورة ١٩٥٢ التى وقف أشهر قادتها مع عروبة مصر وضد الأحلاف الاستعمارية وضد سلطة التحالف الملكى ـ الإقطاعى ـ الرأسمالى الكبير إلى جانب القطاعات الأوسع من الشعب وتحقيق الاستقلال الاقتصادى والسياسى والعسكرى، وفى الوقت نفسه عجزت عن إيجاد الصيغة الصحيحة للديمقراطية، فصادرت حريات حلفائها الطبيعيين داخليًا وعربيًا ولم تكتشف النتائج إلا مع الانكسارات والهزائم.

وتتابع تحليل **غالى شكرى** السسيولوجى، للمفصل الجوهرى لبنية الطبقة المتوسطة وولادتها المشوهة من البداية وهى التى لعبت أخطر الأدوار فى صعود وانتكاس الثورة المصرية منذ **عرابى** و١٩١٩، ١٩٥٢ بنسب متفاوتة فنجده يصل إلى هذه النتائج الإجرائية: «لقد ساعد الثورة (المصرية) المضادة منذ البدء أنها اقتربت بالسيطرة الاستعمارية العسكرية المباشرة مع هزيمة **عرابى** ١٨٨٢، فقد أصبحت هذه السيطرة على مختلف المستويات ركيزة موضوعية فى الاقتصاد والمجتمع والسياسة والثقافة، لقواعد الثورة المضادة فأقبلت ولادة الطبقة الوسطى المصرية مشوهة من البداية؛ لهذا التداخل المعقد فى نسيجها الاقتصادى الذى يهيمن عليه، كبار ملاك الأراضى وكبار التجار والاحتكارات الأجنبية، مما أوجد شريحة اجتماعية داخل الطبقة الوسطى نفسها تستفيد من الجانب المضاد لبناء الطبقة ككل، المضاد لثورتها بمعنى أدق، هذه (البذرة) الأولى، جنين البرجوازية المصرية لم تمت قط، وبالتالى لم تستطع هذه الطبقة أن تنجز ثورتها فى أى وقت فى زمن سعد زغلول كانت (البذرة) حاضرة وأعلنت عن نفسها فى عام ١٩٣٦ بمعاهدة التهادن مع الإنجليز، ويتوغل (الباشوات) فى القيادات الفعلية لحزب (الوفد وفى زمن **عبد الناصر** كانت هذه (البذرة) قائمة وقد أعلنت عن نفسها مرارًا، ولكن أكثر الإعلانات جذرية كان انقلاب ١٩٧١، وهو الانقلاب الذى استضاف عناصر اجتماعية جديدة إلى مخالفة الطبقى، ولكن جذوره الاجتماعية كانت غائرة فى أرض الثورة ذاتها ولم تكن غريبة عليها مطلقا فى مجال المقارنة السوسيولوجية، يمكن القول ـ المجازى بكل تأكيد إن عبدالناصر قد أعاد تأسيس الدولة الحديثة فى مصر التى بناها **محمد على** قبل قرن ونصف، وأن انقلاب ١٩٧١ كرس نظامًا جديدًا يلخص العصور التى توالت منذ وفاة **إبراهيم باشا** وسقوط **محمد على** إلى هزيمة الثورة العرابية، أى عصور **عباس الأول وسعيد باشا والخديوى اسماعيل والخديوى توفيق**، ومن البديهى أن (تلخيص عدة عصور) تعبير مجازى للغاية ولكن المقصود به هو أن النظام الانقلابى الجديد فى مصر السيتينيات من هذا القرن يعكس نفسه فى مجموعة من المظاهر الاجتماعية الثقافية، تجد لها تراثًا لا موصول الحلقات فى النصف الأخير من القرن الماضى فى تاريخ مصر: تدهور الثقافة، الارتباط بالغرب عزل مصر عن العرب الاتفاق مع الاحتلال إلى غير ذلك، ولكن السمة النوعية الجديدة التى يبدأ تاريخها بالاستعمار البريطانى وهزيمة **عرابى** تظل خاصة، وهى ولادة الطبقة الوسطى المصرية، وفى داخلها تتعايش أسباب الثورة والثورة المضادة .. والفرق هو أن



الثورة تسود أحياناً دون إلغاء لنقيضها الداخلى (بالإضافة إلى الخارجى المزدوج: القوى الاجتماعية المضادة بطبيعتها للبرجوازية، والقوى الأجنبية كالاستعمار الغربى أو المشروع الصهيونى أو العكس، وهو أن تسود الثورة المضادة دون إلغاء لنقيضها الداخلى والخارجى، فالوضع الراهن منذ عام ١٩٧١ فى مصر هو سياق الثورة المضادة دون أن يعنى ذلك لحظة واحدة غياب الثورة، أى أن مصر السبعينيات من القرن الحالى ليست مجرد ثورة مضادة فهذا التعبير يختزل المجتمع فى السلطة الحاكمة وحدها، ولكن الرؤية السوسيوثقافية لمصر ككل تكشف خيوط الثورة فى النسيج الشامل للحركة الاجتماعية وفى ظل (نظام) الثورة المضادة ذاته، لذلك فالانحطاط لدرجة السقوط الحضارى ليس وصفًا دقيقًا لما آلت إليه مصر بعد عام ١٩٧٠ رغم الظواهر (الثقافية) كافة على هذا الانحطاط كالتفكير فى تأجير هضبة الهرم وبيع مؤسسة السينما لأحد المقاولين العرب، وانتعاش المسرح التجارى هذه كلها تعبيرات عن إحدى الشرائح الاجتماعية (الطفيلية على الإنتاج) ولكن مصر تتسع فى الوقت ذاته لتغييرات أخرى عن البرجوازية المنتجة المتهوره مع غيرها من فئات البرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين بالإضافة إلى قوى المعارضة خارج البلاد فى العواصم العربية وأوروبا التى شكلت ظاهرة النزوح الجماعى للمثقفين للمرة الأولى فى تاريخ مصر الحديث ».

تلك كانت قراءة المكونات وأبرز عناصر الخطاب النقدى **لغالى شكرى** نؤكد أنه مشروع نقدى نضالى يعبر عن استجابة واعية لقضايا المرحلة التاريخية التى نعيشها ويرتبط فى تلاحم بسياقات ومسار الحركة الوطنية الديمقراطية.. وهو استمرار تنويرى علمانى خلاق لتراث الآباء الكبار لفكرنا النقدى منذ **رفاعه الطهطاوى ومحمد عبده وطه حسين والعقاد ومندور ولويس عوض** وهو بذلك يتصدى للرؤى النقدية الشكلانية التى تستغرق فى دراسة بنية النص الأدبى وتشكيلاته اللغوية الألسنية عازلة النص عن السياق التاريخى والاجتماعى لتجنب الصدام مع سلطة الطبقة والدين والتقاليد وهو يمنحنا فى ظروف نضالنا ضد التدنى والمهادنة والتبعية للغرب سلاحاً فكرياً نقدياً يصبح الناقد فيه مناضلا من أجل تقدم وحرية سعيه... ويتجاوز بذلك برجماتية السياسى النفعى الآنىّ النظرة

إن أبسط تلخيص لثنائية النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث وجيل الثورة والثورة المضادة ينبع من أسطورة البعث المصرية والتجدد حيث ينهض حوريس لينتقم من العقم والقهر من «ستّ»، ويجدد أسطورة أوزوريس... وهى أيضا أسطورة العنقاء التى يتجدد وينبعث رمادها من نيران الشر والحقد. وكما يقول **غالى شكرى** فى نهاية كتابه **«النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث»** مستخلصاً درس النضال الوطنى الديمقراطى للشعب المصرى.

عندما سقطت إمبراطورية الفراعنة فى براثن الفرس واليونان انتصرت مصر عليهم بالمسيحية، وعندما سقطت مصر المسيحية فى براثن الرومان انتصرت عليهم بالإسلام، عندما سقطت الدولة الإسلامية فى براثن الإمبراطورية العثمانية انتصرت عليهم مصر العروبة فى عصر **محمد على**، وعندما سقطت دولة **محمد على** فى براثن الغرب الاستعمارى بدأت مصر ثورتها المستمرة جنبًا إلى جنب مع الثورة المضادة فى مسيرة جدلية واحدة من **عرابى إلى سعد زغلول إلى جمال عبد الناصر**، هذا قدرها مع النهضة والسقوط، كأى بطل تراجيدى تحمل الثورة فى أحشائها جنين الثورة المضادة، ويحمل نظام الثورة المضادة فى داخله مقومات الثورة، ولكن ليس كسيزيف تمضى مصر دورتها العبثية فى الوجود، تطلع بالصخرة إلى الجبل ثم تنحدر إلى السفح، كلا ، فهى فى كل دورة تستضيف عنصراً جديدا فتستحيل تركيبًا جديداً وكيفاً جديداً فالمسافة بين مصر الناصرية ومصر **محمد على** ليست مسافة طويلة فى الزمان الموضوعى، بل هى مسافة نوعية بين مصريين لا بين عصرين، كيفت مصر أشياء من مصر الفرعونية وأشياء من مصر المسيحية وأشياء من مصر الإسلامية، ولكن جوهر الأشياء هو (مصر العربية الحديثة) من **محمد على إلى جمال عبد الناصر**... مازال هذا الجوهر يختزن فى اللاوعى انتصارات وهزائم التاريخ، ولكنه فى العمق يتفاعل مع مكونات الحاضر ومقومات المستقبل... مكونات الاستقلال الوطنى والعلمنة والديمقراطية ومقومات التحول بهذا التراث نحو الوحدة القومية، والعدالة الاجتماعية.

هذا باختصار درس التاريخ والمستقبل الساخط على الحاضر. ■

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

دوريات إهـداء

ثقافة الفعل فى كتاب [ثقافة النظام العشوائى]

أ ٠٤

فلن نستطيع فهم وإدراك ومقاربة أهمية وجوهر الإشكاليات الفكرية والسياسية والفكرية التى شكلت سمات نسيج الخطاب النقدى للكتاب الأخير للمفكر والناقد ـ **غالى شكرى**.. إلا بإدراك ووعى شراسة وجنون وخطورة المخططات السياسية والاقتصادية والفكرية والثقافية الخارجية والداخلية التى تحاصر الآن وبنشاط محموم ومنظم العقل والشخصية المصريين العربيين، وتعمل فى أكثر من مجال على إخضاعهما وغزوهما وتدميرهما والقضاء على تراثهما وتاريخهما الوطنى والقومى ومستقبلهما المشروع وحلمهما فى اليقظة والتقدم والحرية والعدالة.

فى مواجهة هذه المخططات يجتهد **غالى شكرى** فى تحليلها وكشفها وتعريتها برؤية منهجية وبمنظور يتسق مع منظومة مشروعه الفكرى والنقدى للقضية التى يعالجها فى مؤلفاته السابقة، وهى قضية مركزية، أى قضية النهضة المرادفة فى التطبيق لإقامة المجتمع المدنى والدولة الوطنية الحديثة ومجمل التحديات والانتكاسات التى واجهتها هذه النهضة على مدى قرنين، فثمة وحدة ونسق فى المنهج فى أعماله.. (أقنعة الإرهاب ـ البحث عن علمانية جديدة والنهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث و ديكتاتورية التخلف العربى) أو (فصل اليمين الدينى يحمل السلاح فى كتاب الثورة المضادة فى مصر) بالرغم من كل ما طرأ على هذا المنهج من تجديد لعناصره من أدوات البحث العلمى وخاصة فى مجال علم اجتماع المعرفة بمتفرعاته فى علم الاجتماع الثقافى وعلم الاجتماع السياسى وعلم الاجتماع الدينى وغيرها من العلوم الاجتماعية الظافرة بكشوف من المعرفة لم تكن متاحة من قبل، غير أن المنهج فى بنيته الأساسية ظل كما كان دائمًا ـ إعمال العقل فى اكتشاف الظواهر والربط بينها واستيضاح أقصى ما توفره المعلومات من دلالات كامنة وامتحان الفروض النظرية فى الواقع الحى وطرح كافة الاحتمالات والبدائل دون يقين معجز أو قصدية مسبقة والاعتراف المتبادل بين الخصوصية والتعميم والجدل الذى لا يصادر على المطلوب بين الوعى ومنظومات القيم وبين الفرد والجماعة وبين الجماعة والمجتمع وآليات الإنتاج الاجتماعى.

فى هذا الإطار المنهجى تحتل (ثقافة الفعل) حيزًا مرموقًا، لذلك ففصول هذا الكتاب كتبت فى إطار اشتباك وجدل للفكر والثقافة العشوائية التى تعكس نظاماً سياسياً واقتصادياً واجتماعياً تعيشه مصر الآن وهو أيضا مساهمة لتعرية الفكر السلفى الظلامى الذى تطرحه آليات الإسلام السياسى...

فمن فوق السطح يبدو المشهد السلفى المعاصر كما لو كان الطرف الأقوى والرؤية الأفعل، وتبدو أحياناً بعض الأطراف كما لو كانت نقيضًا للسلفية الراديكالية (أو الأصولية أو الإسلام السياسى.. الخ).

ورغم التوجه العام للدولة فى مصر للتعددية الفكرية والسياسية، رغم بقايا الحزب الواحد الشمولى، الحزب الوطنى الديمقراطى الذى ورث هيئة التحرير والاتحاد الإشتراكى وحزب مصر ويستند على المحاسبة العسكرية، و يستمد شرعيته من ثورة يوليو ٥٢ رغم معاداته وتحطيمه وتفكيكه لمشروعها الناصرى الوطنى التقدمى للنهضة.

فأدى ذلك إلى مأساة النظام العشوائى، «فالمناطق السكانية الموصوفة بالعشوائية ليست أكثر من رمز متواضع لنظام اجتماعى واقتصادى وثقافى كامل، ولهذه العشوائية ثقافتها الملونة بمختلف الأزياء بدءاً من النفط وانتهاء بالاستراتيجيات الأجنبية، وهل هناك أكثر عشوائية من أنماط السلوك وأساليب



الحياة التى فرضت على المصرين خليطاً عشوائياً من منظومات القيم العثمانية والبدوية... إنها الفوضى المخيفة التى تشكل البنى الثقافية لمجتمع العنف، حتى لتصبح الثقافة فى أحد وجوهها تشبه المليشيات العسكرية وصفقات السماسرة.

وقد لعب النفط والاستراتيجيات الأجنبية بأنواعها الإقليمية والدولية دوراً نشيطاً فى إعادة تشكيل المجتمع المصرى وإعادة ترتيب أوراقه الثقافية حتى يتسق الدور مع إعادة رسم خريطة المنطقة فى سياق الضرره الجديدة المراد تثبيتها لخرائط العالم الموشك على الولادة، بعد الانهيار السوفيتى وحرب الخليج والتفتت اليوغسلافى والصومالى واليمنى، وهيمنة أمريكا على المنطقة كحليف قوى لإسرائيل. حالة سيولة دموية عرقية وطائفية وجغرافية وأيديولوجية لم يسبق لها مثيل كان لنا منها نصيب لأسباب تخصنا وأخرى تخص غيرنا، وهى متغيرات تجرف الثوابت أحيانا بدءاً من الأرض والإنسان وانتهاء بالأفكار والقيم.

لقد أدى ذلك إلى وضع هذه الثوابت فى مهب الريح، وأضحت الهوية الوطنية ذاتها موضعا للأخذ الرد، وكان يظن أن بعض الأفكار والقيم برغم كل الانتكاسات قد غدت من البديهيات، كإقامة الدولة المدنية، والمجتمع المدنى وحق المواطنة وحقوق الإنسان وبقية الحريات الديمقراطية ولكنها فى السنوات الأخيرة لم تعد من المسلمات التى تشكل العقد الاجتماعى.

ولذلك تصدر الكتاب فى القسم الأول (البحث عن الجذور)، وهو محاولة لاستكشاف البنية الأساسية للدولة والمجتمع الذى يعيش فيه منذ كان «فكرة» فى خيال **الطهطاوى** و(مشروعاً) عند **محمد على** ثم نتوقف فى القسم الثانى عند ثلاثة خطابات، يضمرها وأحياناً يعلنها النظام العشوائى المستجد فى زمن السيولة الإقليمية والدولية، زمن النفط وملوك الطوائف، وفى القسم الثالث يتوجه ببعض الخطابات البديلة لبعض الرموز التى تخفى الوجوه خلف أكثر الأقنعة لمعاناً ويؤكد المؤلف بوعى (أن أصل الأصول هو الاقتصاد الذى يفرز الظاهرة ونقيضها، ولكن الخيوط التى تشتبك وتتشابك منها حبال المشنقة لهذا الوطن أكثر تعقيداً وحربائية وذكاء من أن تمنح مكاناً بارزاً للألوان الاقتصادية المغطاة فى مهارة فائقة بالألوان السياسية والثقافية والدينية الأكثر بريقاً.

غير أن الكاتب قد اكتفى فى تحليلاته الثقافية والفكرية بكلمات عامة مطلقة على أن الأساس للنظام العشوائى هو الاقتصاد ولم يعط اهتماماً لتحديد هوية ومكونات وبنية الاقتصاد المصرى الآن الذى أفرز كل هذه الظواهر المرضية فى المؤسسات السياسية والثقافية والاجتماعية... لم يحلل ويصف الفوضى التى تحدث فى تحويل الاقتصاد المصرى من النظام المركزى إلى شكل هجين وقبيح من آليات اقتصاد السوق الرأسمالى الطفيلى، ولم يهتم بما يحدث من تفكيك بنية القطاع العام وبيعه للمستثمرين الأجانب والشركات متعددة الجنسيات والعرب.. لم يركز على بنية الاقتصاد المصرى للسوق الغربى ومعاناة القيمة النقدية والحقيقية للجنيه المصرى وتبعيته للدولار... وآخر تجلياتها فى طلب صندوق النقد الدولى الذى يهيمن على الاقتصاد المصرى الآن، طلبه تخفيض قيمة وسعر الجنيه المصرى.. مما سيحدث ارتفاعاً كونياً فى الأسعار. إذن فلن نفهم تشويهات البنى الثقافية والسياسية والاجتماعية إلا بدرسنا ما يتم الآن من تهديد للاقتصاد القومى وتبعيته للغرب والسوق الأوروبية وهدم محاولات **عبدالناصر** فى التمصير عقب عدوان ١٩٥٦ ... هذا إلى جانب ظهور مافيا وحيتان الانفتاح الاقتصادى وتشجيع القطاع الخاص غير الإنتاجى.. وظهور الميليارديرات وحلف أبناء المسئولين مع السماسرة وتجار السلاح والاختناقات الاقتصادية فى السلع الأساسية.. وسرطان الفساد فى قمة الدولة وأجهزتها.. فى حين يزيد معدل البطالة بين خريجى الجامعة والطبقة العاملة والفلاحين الذين هجروا الأرض إلى دول الخليج ثم عادوا خائبين...

باختصار ثمة عشوائية مدمرة وخطيرة فى جدلية البنية الاقتصادية والاجتماعية بانقسام طبقى واستقطاب بين الأثرياء والفقراء ينعكس على البنى الثقافية.. وكل ذلك لم يدرس بالدرجة الكافية فى الكتاب، بل أشير إليه إجمالا فهو لم يعط إهتماماً للتركيب الطبقى فى المجتمع المصرى وظهور طبقات استقلالية جديدة تتمتع بامتيازات وصلاحيات وسلطات رهيبة أدت إلى شروخ فى بنية المجتمع.

وفى القسم الأول من الكتاب بعنوان (الحفر عن الجذور) يبدأ المؤلف بتحديد ثلاثة أزمات كبرى فى تاريخ مصر المعاصرة أولاها فى منتصف هذا القرن بين عشية الثورة الناصرية وغداتها وهدم النظام الملكى وقد تبلورت الأزمة حينذاك فى (استقبال) النظام الجديد وليس فى معنى النظام القديم، وكان مصدر الأزمة هو التناقض بين الوسائل والغايات فقد تبنت الثورة طموحات وأحلاماً سابقة عليها فى النهضة ولكن

أداة التغيير وهى النظام العسكرى صادرت أحلامًا أخرى أبرزها الديمقراطية.

أما الأزمة الثانية: فقد بدأت بهزيمة ١٩٦٧، وكانت إعلاناً مدوياً بالرغم من الأسباب الخارجية - عن إخفاق النظام الثورى فى معالجة الإشكاليات التى جاء لحلها.

والأزمة الثالثة: وهى التى انتقلت تدريجياً بهزيمة ١٩٦٧ إلى مشارف نظام جديد يكاد يكون نقيضًا للنظام الثورى السابق، وقد صاحب هذا الانتقال حروب وطنية وأخرى إقليمية وازدهار للنفط العربى أفضى إلى هجرات جماعية وعودة إلى الوطن بثروات فائضة وبأفكار نفطية وقيم أيضاً، كذلك حدثت متغيرات عالمية جذرية، كل ذلك طرح النظام العشوائى السياسى والاقتصادى والثقافى الذى تعيشه الآن وبالتالى طرح إشكاليات الهوية الوطنية... وأزمة (الحفر عند الجذور) لذلك يناقش المؤلف عدة مؤلفات ظهرت فى تزامن كلها بنبش الأعماق وليس الماضى وهو يحاول أن يخترق بعرضه ومناقشته لها الإطار الخارجى للتخصص ويبحث عن المشترك بينها بالرغم من أى اختلاف.

فى ضوء ذلك المنظور يناقش **غالى شكرى** كتب:

١ - «مصر المدنية: فصول فى النشأة والتطور» **ليونان لبيب رزق.**

٢ - «الأزمة المصرية» **لوحيد عبدالمجيد.**

٣- «البحث عن منهج» **لسيد البحراوى..** والغريب أن المؤلف لم يناقش هذا الكتاب رغم وضعه فى المقدمة ولانعرف السبب.

٤- «أبناء رفاعة» **لبهاء طاهر.**

٥ - «تجديد الفكر القومى» **لمصطفى الفقى.**

ولا ينسى **غالى شكرى**، **جهود سليم حسن، وصبحى وحيدة، وشفيق غربال وحسين مؤنس، وحسين فوزى** فى تقصيهم لأبعاد ومكونات الشخصية المصرية غير أنه أغفل جهود **لويس عوض وتوفيق الحكيم..** ويعتبر (شخصية مصر) وإبداع **جمال حمدان** ذروة هذا البحث الذى بدأ **برفاعة الطهاوى.**

إن كل هذه المحاولات القديمة والحديثة وبتناسب الجهود والمناهج تجمع على أن الشخصية المصرية ثمرة تراكم حضارى من الفرعونية والقبطية والعربية... وأن مصر لديها القدرة على استيعاب حضارات كل من غزوها، لتفرز فى النهاية فهمًا للإسلام والمسيحية أكثر عقلانية وتسامحاً..

والبداية التى يتوقف عندها معظم هؤلاء الكتاب هو أثر وتفاعل الحضارة الأوروبية مع الشخصية المصرية عقب حملة **نابليون** ثم تأسيس المجتمع المدنى ودولة **محمد على** والتحديث.. ولا تضيف مناقشات **غالى شكرى** جديداً لهذا الموضوع الذى سبق أن طرح عن أثر كل ذلك على الخروج على منظومة القيم والمثل العثمانية.. غير أنه يطرح اجتهاداً جيداً فى إشكالية الصراع بين العلمانية والأصولية الاسلامية.. يدفعنا لمناقشته والاختلاف معه عبر خبرة الواقع السياسى والثقافى الذى تجتازه مصر الآن.

يقول بيقينية «لذلك كان اختزال المجتمع بين علمانيين وغيرهم محض افتراء وأوهام وافتعال مزيف لخصومة غير قائمة فى الواقع الحى للمجتمع، إذ أفصحت الأحزاب والتيارات الفكرية والسياسية عن هويتها الحقيقية المعبرة عن مصالحها المشروعة، وضمنياً عن مصالح الذين تعبر عنهم، ومن حق اليسارى واليمينى وما بينهما أن يدعو نفسه اشتراكيًا أو قوميًا أو ليبراليًا أو غير ذلك من عناوين دقيقة، ولايجوز لأى منظم اختصار الاسم واللقب والعنوان فى العلمانية او التدين فهناك: علمانيون ديمقراطيون متدينون فى الوقت نفسه فالعلمانية ليست أكثر من آليات الفكر السياسى والفعل الاجتماعى وقد تكون حاضرة فى كافة ألوان الطيف الفكرية - السياسية - والتدين كذلك. هل هناك إذن علمانيون متطرفون ومتدينون متطرفون؟ جوابى؟ بنعم ولا دون أدنى اشتباه فى تلفيقية أو للفيقية أو وسطية وهمية. نعم هناك علمانيون متطرفون، حين يكونون أصلا من النازيين والفاشيين من العنصريين والشموليين، ولا حين يكونون فى الأصل ديمقراطيين وإنسانيين من دعاة حق المواطنة وحق التعدد وإعمال العقل وحرية الفكر والاعتقاد والتعبير وبقية حقوق الإنسان، ونعم هناك متدينون لا يرون تناقضًا بين هذه الميادين كلها وإيمانهم الدينى. ولا، لأن هناك قلة قليلة تشتغل بالسياسة ضد هذه المبادئ فترفع راية الدين بيد والسلاح بيد».

إن هذا الطرح الذى يقدمه **غالى شكرى**. يخلط بين الموقف المعرفى الفلسفى للوجود والواقع الإنسانى والجدلية الإجتماعية وبين بنيانية الموقف السياسى النفعى للطبقة.. ويخلط أيضًا بين علاقة الغرب بالوجود وهى علاقة ذاتية باطنية وبين الفرد فى سياق الجماعة والتقاليد والعرف وسطوة النص الدينى والموروث المقدس.

فلا جدال أن العلمانية ترفض القيمة العليا والمدى الميتافيزيقى لوجود الكون، وتؤمن بالسببية وفهم الواقع بالنظر العقلى والخبرة البشرية التى ولدها العمل الذى خلق الإنسان ومكنه من السيطرة على قوانين الضرورة الطبيعية والاجتماعية... إنها تقوم على العلم وقوانينه التى تكتشف



باطراد أسرار الطبيعة والمجتمع ... أما الأصولية فهى تؤمن بالمطلق والله هو الخالق والمدبر والقرآن هو الكتاب الجامع المانع والأزلى لتفسير الكون والمجتمع. وهذا الأساس المعرفى الفلسفى لكلا الحزبين، العلمانى والأصولى الإسلامى موجود فى كل المفاهيم السياسية والاقتصادية ويحكم السلوك البشرى فالنظر العلمى يؤدى إلى الإبداع والخلق والأصولى يؤدى إلى الاتباع والنقل.. الخ ولقد حدد الموقف الأصولى الإسلامى موقفه وترجم هذا الموقف إلى فعل صلح يستهدف هدم المجتمع المدنى.. وعلى الموقف العلمانى أن لا يساوم ويجد موقفه ويرفض أى ازواجية بين الموقفين.. فقد ثبت أن التيار الإسلامى المعتدل قناع للتيار المتطرف وثمة توزيع أدوار فى اللعبة السياسية ويكفى أن الأزهر لم يصدر بياناً واضحاً فى أبشع جرائم الإسلام السياسى لمحاولة ذبح رمز الثقافة والإبداع العربى.. **نجيب محفوظ**. وقتل **فرج فودة**.

وننتقل الى أخطر أقسام الكتاب وهو (القسم الثانى) بعنوان (المكتوب والمكبوت) فى خطاب العنف المعاصر.

ويؤصل **غالى شكرى** تاريخ التكفير وقمع الآخرين عبر التاريخ الإنسانى ليصل إلى تجلياته فى الفكر المصرى المعاصر وأقبح أشكاله ويكشف ويعرى بعض الوجوه المشوهة التى تطل علينا من أجهزة وصحافة الإعلام الرسمى لتمهد الأرض لجماعات العنف الإسلامى.. ويبرز مأساة تكفير.. **نصر أبو زيد** ورفع قضية ضده للتفريق بينه وبين زوجته لأنه فى اعتقادهم مرتد ويجادل فى حسم رموز التكفير **مصطفى محمود**، وثروت **أباظة** و**محمد الغزالى** و**محمد عمارة**، و**فهمى هويدى**.. ويربط بين الإسلام السياسى فى مصر وبين **إيمان الخومينى** ويورد نص الدستور الإسلامى الصادر فى لندن ١٩٨٣م المعروف «بدستور إسلام أباد...» ويقارن بينه وبين دستور حزب العمل والإخوان المسلمين فى مصر.

ثم يناقش بتوسع الخطاب الاستهلاكى وعلاقته بالإرهاب فى مصر خلال مفهوم (الجهاد) ويؤرخ لظهور جماعة الإخوان المسلمين عام ١٩٢٨ وأسرار تكوينها وسلوكياتها فى التآمر على الثورة الوطنية الديمقراطية.. والأخطر فى هذه الفصول كشف مصادر التمويل العالمية ودور السعودية وباكستان والولايات المتحدة الأمريكية.

أما الخطابات المفتوحة إلى كل من **عمر عبد الكافى** الذى أساء إلى الأقباط و**عمر عبدالرحمن** فتؤكد شجاعة **غالى شكرى** وشدة ارتباطه بمصر والحضارة الإسلامية فهو يفتتح خطابه قائلا (هل تقبل يا سيدى خطاباً من مواطن مصرى مسيحى آمن دوماً بإنتمائه الثقافى إلى الحضارة العربية الإسلامية وآمن دوماً بانتمائه الوطنى إلى مصر ذات التاريخ المتعدد الحلقات من المرحلة الفرعونية إلى المرحلة القبطية إلى المرحلة الإسلامية الممتدة إلى يومنا والتى تشكل هوية المصريين جميعاً على اختلاف أديانهم ومعتقداتهم ومذاهبهم؟).

ويكتب **غالى شكرى** بوعى وصوفية عذبة عن سسيولوجية وعبقرية الشخصية المصرية: «لقد شاءت الأقدار لهذا الوطن أن يتصف ببعض الثوابت المستمرة على مر الزمن، بالرغم من المتغيرات التى لحقت به ولاحقته فى مختلف العصور. أول هذه الثوابت هو التعدد، تعدد الأجناس والأحداث وسبل العيش والثابت الآخر فى الوقت نفسه هو أن مصر بالرغم من هذا التعدد فهى بلد واحد موحد من أقدم البلدان على ظهر الأرض توحداً.

والثابت الثالث فهو نتيجة هذا التكوين الفريد للشخصية المصرية والوطن المصرى؛ التمدن والرقى والسماحة والتفاعل الحضارى من موقع الوطنية.

وفى المدخل الثانى من الكتاب بعنوان (إعادة ترتيب أوراق العقل) يتصدى **غالى شكرى** لمناقشة «مصطلحات فكرية» **لسامى خشبة** و «هوامش على دفتر التنوير» **لجابر عصفور**، و «مدخل إلى التنوير» **لمراد وهبة**.

وهو يرى أن **سامى خشبة** فى كتابه يشترك مع الفكرة التى ألحت على ديدرو فى أمر واحد هو إعادة ترتيب العقل، ثم يختلف صاحب المصطلحات الفكرية بعد ذلك وبالضرورة فى كل شىء، فإعادة ترتيب أوراق العقل العربى فى عصرنا قدمت له مادة مختلفة ورؤى مختلفة ووظيفة مختلفة وغاية مختلفة هى البحث عن نهضة جديدة أو البحث عن مدخل جديد للنهضة الممكنة، فتاريخنا ليس استنساخاً لأى تاريخ آخر، ولكن تأصيل المعرفة هو المنهج القادر على ملء الفجوة بين التخلف والتقدم وبين الذات والعالم، وهذه هى الخطوة الأولى فى اقتراح معنى لنهضة جديدة وهذا الكتاب هو أحد المساهمات والمؤشرات البارزة على أن الاقتراح ليس مستحيلا.

ويرى المؤلف أن كتاب **جابر عصفور** «هوامش على دفتر التنوير»

يحرث الأرض التى اختارها مجالا للدراسة وهى العلاقة بيننا وبين التراث، وقد اكتشف المؤلف أن الأوهام كثيراً ما تعوق البحث العلمى فى هذه العلاقة، وأن أحد أخطر هذه الأوهام، الرؤية التعويضية، أى أننا فى مراحل الضعف والعجز نستشعر حاجتنا إلى الماضى، نستنجد به ليؤازرنا فى مواجهة الحاضر.

ويكاد يكون كتاب «**مدخل للتنوير**» **لمراد وهبة** الوجه الآخر لكتاب «**هوامش على دفتر التنوير**» فإذا كان **جابر عصفور** قد عالج إشكالية التراث، فإن **مراد وهبة** فى كتابة الجديد يعالج إشكالية العصر، ومن ثم نكون قد حصلنا على تصور ما لعناصر وأصول معادلة (التوفيق) بين التراث والعصر التى حكمت حياتنا الماديةوالمعنوية قرابة نصف قرن صعوداً وهبوطاً إلى أن آلت إلى انتهاء وبانتصارالسقوط (على النهضة) التى كانت ويقدم **غالى شكرى** عبر مناقشته لهذين الكتابين (اجتهاداً لتفسير عقبة التوفيق التى قام بها وراء النهضة المصرية بين التراث والآخر، وبين علوم السلف والمكتبات الأوروبية ويرى أنها تتصاعد مع صعود المد الوطنى وتسقط فى مراحل الهزيمة والسقوط.. غير أنه يكشف عن أزمتها ويبشر بتجاوزها.

وأخيراً فإن هذا الكتاب يشكل مع كتب أخرى للمؤلف مثل «الخروج على النص» و «ديكتاتورية التخلف العربى» مساهمة فى تأصيل الثقافة المصرية العربية العقلانية الديمقراطية، ويشارك بشرف فى المعركة ضد الإظلام والجهالة التى تهب علينا.. ويكشف ارتباط مخططات خارجية تستخدم الأصولية الإسلامية لهدم وتحطيم مستقبل الشعب المصرى العربى.

إنها شهادة ناقد تجاوز نقد النص إلى نقد المجتمع، فأثبت أنه استمرار أصيل لجهود نقاد عظام مثل **طه حسين** **ومحمد مندور ولويس عوض**. ■

مفهوما الانعكاس والتعاكس فى نقد غالى شكرى للشعر

وليد منير

ينطلق **غالى شكرى**، أساسًا من المنهج الاجتماعى - التاريخى ليربط بين الظاهرة الأدبية ومعطياتها الخارجية ربطاً يفسّر العلاقة بين تحولات الأدب وتحولات الواقع فى حركة مكوكيّة دائبة.

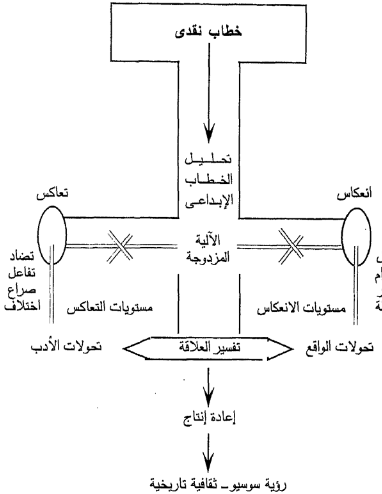
بيد أنه يتميز، بين نقاد جيله من الماركسيين، بمجاوزة الحدود الأيديولوچية الصارمة للرؤية نحو نموذج تحليلى موضوعى يتصف، نوعًا ما، بالانفتاح والمرونة. ومن ثَّم فإن مفهوم «الانعكاس»، بوصفه مفهومًا أثيراً لدى المدرسة التى ينتمى إليها. لا يلعب دوره وحيًدا، بل يمّثل طرفًا من قطبية ثنائية طرفها الآخر هو «**التعاكس**».

وإذا كان الانعكاس هو آلية تمثيل الآنية التاريخية ذاتاً وموضوعًا فى إبداع ما، فإن التعاكس هو آلية التوازى والتقابل بين شتى التنويعات المتواترة داخل مستويات التمثيل؛ أى أنه يعكس فى خطاب الإبداع مفارقات الانعكاس نفسها بوصفه تمثلا يجاوز أحادية الاتجاه.

فى هذه المزدوجة المفهومية، بالتحديد، يكمن الذكاء النقدى اللافت لـ **غالى شكرى**، كما يكمن عنصر الثراء وعنصر الاستشراف بما يجعل من خطابه النقدى بنية غير مقيدة بلحظة الخطاب ذاته؛ ثباتها أو تخّطيها. وهذا هو معنى الانفتاح والمرونة فى نموذج الخطاب النقدى؛ إذ إنه يظل - دومًا - قادراً، بدرجة ما، على لف محوره فى اتجاه التغيرات والانقلابات الحياتية والإبداعية لأنه يستند إلى قاعدة دوارة. ومن ثَمّ فهو يستوعب انحرافات البوصلة الخارجية، ويتكيف معها، ويدور فى اتجاهها دون أن يفقد من شروط شموله وتوازنه الداخليين شيئًا يذكر؛ أى دون أن تجعله اللحظة الجديدة بتحولاتها تراثًا عاطلا عن العمل أو فاقداً إمكانات التعامل. إن خطابه النقدى، بمعنى ما، قادر على تجديد نفسه من خلال امتلاكه لصفتىّ الانفتاح والمرونة.

يبدو تجريد الخطاب النقدى لـ **غالى شكرى** فى نموذج (وهو عمل





ينتمي إلى نقد النقد) أمراً بالغ الصعوبة والكبد. وذلك لسببين : أولهما اتساع رقعة ذلك الخطاب اتساعًا لافت الثراء، وثانيهما ذلك الامتزاج المتصاعد بين موقع المؤرخ وموقع الناقد وموقع عالم الاجتماع الثقافى فى آن.

بيد أن هذه الصعوبة وهذا الكبد لا يمنعان فى النهاية من تركيب نموذج خاص بمنهجه فى حدود رصد الآلية العميقة لخطابه النقدى تأسيساً على تحليل تحليلاته، واقتناص المشترك الأكبر فى استقصاءات إسهامه متدرج المستويات.

من الطريف أن نكتشف التماثل القائم بين خطاب الإبداع وخطاب النقد، فخطاب النقد يطبق على خطاب الإبداع آلية تشكل فى ذاتها صميم بنيته. سوف نتناول **«نقد الشعر»** نموذجًا لخطاب النقد عند **غالى شكرى**.

وسوف نلحظ، بداية، حقلا واسعاً من الثنائيات المُمَحِّصَة: العلم والشعر، الرؤية والرؤيا، التراث والعصر، الأسطورة والواقع، الغربة والاغتراب، الذات والموضوع، الانتماء والاستلاب، الفكر والحدث... إلخ.

فى مقابل الثنائيات المُمَحِّصَة (بكسر الحاء) سوف نلحظ، كذلك، حقل المقولات المُمَحَّصَة (بفتح الحاء): الحداثة، التجربة، الأيديولوجية فى الفن، المنهج فى نقد الشعر، المستوى النوعى للشعر، فرضية الرؤية الميكانيكية، الرموز الحضارية فى الشعر... إلخ.

تلعب الثنائيات الممحصة والمقولات الممحصة دوراً بادهاً فى إضفاء قدر كبير من الدقة التحليلية على الخطاب بحيث يصبح فى مقدوره عزل الخيوط المتشابكة فى نسيج الظاهرة الشعرية، وفحصها، وإعادة تضفيرها من جديد ، وقد تم فهم قانون تواشجها. وتنتمى الثنائيات الممحصة، فى وضوح. إلى قطب التعاكس فيما تنتمى المقولات الممحصة، بالوضوح نفسه، إلى قطب الانعكاس.

سوف نلتقى، إضافة إلى هذه وتلك، المقولات الوسائط، وأعنى بها المقولات التى صاغها الناقد بنفسه لتسهم فى نقل محتوى خطابه النقدى إلى قارئه، وتوضح هذا المحتوى وتضيئه وتجعله أكثر انضباطاً وسهولة فى الفهم، ومنها: الموجه الشعرية، النقد التبشيرى، اتجاه السهم، الجبهة الشعرية، القضية الشخصية للشاعر، المقدمات، الإطار النغمى، البناء التعبيرى... إلخ. ولعل لبعض هذه المقولات الوسائط حيِّزا مشتركًا بين **غالى شكرى** وغيره من نقاد هذه المرحلة، ولكن تأسيس السياق الذى يوظف هذه الوسائط مجتمعة فى خدمة بعضها بعضاً ليقدم عبر تناوبها مشروع قراءة شاملة (شعرنا الحديث إلى أين؟) كان مبادرة متميزة فى ذلك الحين (١٩٦٨) . وقد لعب التكامل البنائى بين مفهومى الانعكاس والتعاكس فى هذه القراءة دوره المؤكد فى توظيف المقولات الوسائط توظيفاً فاعلا يقف بمتلقّى الخطاب على مناط التشعب والوحدة فى آن.

وثمة مفارقة حادة تكمن فى كون لغة **غالى شكرى** النقدية ليست، برغم منهجية أدواتها، لغة أكاديمية المنحى، محددة تحديداً علمياً قوياً، بل هى لغة

تروغ بين أساليب عدة: أسلوب الصحافة، وأسلوب الأدب، وأسلوب السياسة، وأسلوب التفلسف. كما أنها لغة إسهابية غير مشطوفة الحواف بما يكفى. وينبع جزء من قصديتها - ربما - من نزوع الاستطراد والاتساع والاستقصاء. تشير هذه المفارقة إلى نقطة ضعف بقدر ما تشير إلى نقطة قوة، ولكن نباهتها تتصل بما لها من قدرة على التناوب بين طرفى العصا: استراتيجية التحديد وأيديولوجية التوصيل فى دورة إجرائية متكررة.

يبدو خطاب نقد الشعر عند **غالى شكرى** شديد الثراء، أيضًا، فى مستواه المضمونى (وهو المستوى الذى يتيح لنا قراءة دلالات الوعى)، فقيراً فى مستوى الاكتناه الشكلى (وهو المستوى الذى يتيح لنا قراءة جماليات الأسلوب). وهو يحاول أن يعوّض ذلك، دومًا، من خلال تعديد المستوى المضمونى نفسه إلى مستويات فرعية تشمل فيما تشمل موضوع التداخل الحضارى (تفاعل الثقافات والقيم) ومرجعية الثقافة الجمعية (الخلفية الأسطورية والفلكلورية) وبعضاً من الجوانب النفسية (قراءة اللاوعى) والفلسفية.

تنتمى استراتيجية التحديد وأيديولوجية التوصيل فيما بينهما إلى قطب التعاكس فيما تنتمى هيمنة المستوى المضمونى وتنويعاته إلى قطب الانعكاس.

يشى التوصيف فى خطاب نقد الشعر عند **غالى شكرى** - أحيانا كثيرة - بأحكام قيمة صريحة أو ضمنية. مثال ذلك: الرومانسية الاشتراكية، تيار السلفية الجديد، شاعر بلا قضية، قضية بلا شاعر، شاعر له قضية، الواقع الثورى، الواقع الحضارى المنهار. ويخضع كل توصيف على حدة لطرف واحد من الآلية المزدوجة وهو طرف الانعكاس فيما تخضع بعض ثنائيات التوصيف المتقابلة إلى مستوى التضاد الذى يعد واحداً من مستويات التعاكس.

إن التعاكس، فى صورته العامة، يعمل بوصفه نوعًا من الانزياحات المتفاضلة بين العناصر التى تتكون منها مستويات بنية الانعكاس. وما مستويات التعاكس - فى جوهرها - إلا تلوينات احتمالية لحركة الانزياح ذاته حيث يكتسب كل تلوين احتمالى أرجحيته من صورة العلاقة بين ثنائيتين.

يقول **غالى شكرى**:

«إن طبيعة الرؤيا الحديثة هى المصدر الحقيقى لما يشكوه البعض من غموض الشعر الحديث، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هى الرؤيا المأساوية القاتمة فى جوهرها العميق، هى التى تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد. وهنا ربما ثار سؤال جاد: ألمْ يعبر الأدب فى شتى عصوره عن أكثر جوانب الحياة مأساوية، منذ آيات المسرح اليونانى العظيم إلى آيات العصر الذهبى للرومانسية؟ وصاحب السؤال على صواب، ولكنه ليس على صواب كامل. فالمسألة الإنسانية هى خامة الآداب والفنون منذ فجر التاريخ حقًا ولكن العالم لم يشهد ما شهده القرن العشرون من انتصارات علمية باهرة كان يتطلع إليها الإنسان فيما مضى - وهو فى أتون المأساة - على أنها الأمل، فكان هذا الأمل يلون المأساة الكلاسيكية أو الرومانسية بما يشبه الحنين إلى عالم أجمل وأفضل، يؤيده فى ذلك عاملان هما إلحاح العلوم المتصل على أن المستقبل كفيل بمحو المأساة، وسيطرة الفلسفات المثالية والمدن الفاضلة على الأذهان والوجدان. أما الانتصارات العلمية الباهرة فى القرن العشرين فقد رافقتها سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التى من شأنها أن تحيل انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان فى أعز ما يمتلك من قيم: الحرية».

(شعرنا الحديث إلى اين؟ص١٢)

ويقول مجيبًا عن السؤال الذى أثاره فى (أيديولوجية الشعر الحديث): هل للشاعر الحديث أيديولوجية أم لا؟

«.. الشعر لقاء حار مباشر مع الذات، هو لحظات من العرى الكامل أمام المرآة. لذلك تتحول الأيديولوجية السياسية أو الاجتماعية أثناء عملية الخلق الشعرى إلى أيديولوجية حضارية لصيقة بالذات أشد الملاصقة. الطبيعة الخاصة بفن الشعر لا تمنحه بناء موضوعياً يتسع للجزئيات الأيديولوجية. لهذا يتجه الشاعر إلى الكليات والعموميات، إلى الإنسان والكون وعلاقة أى منهما بالذات فى صراعها الذى لا ينقطع. ومن هنا تختلف أيديولوجية الشاعر فى إطارها الحضارى العام، اختلافًا كيفيًا عن أيديولوجية المفكر أو الروائى أو الكاتب المسرحى».

(شعرنا الحديث إلى اين؟ص١٧٥)

فى هذين المثالين الدالّين نستطيع اكتشاف الكيفية التى تلعب من خلالها آلية الانعكاس / التعاكس دورها الضافى فى التحليل والتفسير؛ فالتباس الانتصارات العلمية بسيطرة النظم المستغلة التى استلبت حرية الإنسان فى عصرنا يمثّل **تعاكسًا** واضحًا يولّد هذا **التعاكس** رؤية مأساوية قاتمة تجد جذورها فى **مستوى الصراع** بين التقدم والحرية، **وتنعكس** هذه الرؤية فى **مستوى التمثّل** الذى يعيد إفرازها شكلياً



أو أسلوبياً بوصفها غموضاً فى التركيب أو هيكلة المعنى.

تتعاكس ، على نحو آخر ، أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية المفكر أو الروائى أو المسرحى ، فلا تعكس الجزئيات بل تعكس الكليات (الإنسان والكون) ، ولا تتجلى فى الموضوع (السياسة والمجتمع) بل تتجلى فى الذات . **إن انعكاسها يتحدد بوصفه تعاكساً بين الواقع الخارجى والأنا**، ولكن هذا التعاكس نفسه يفضح ـ بصورة ما ـ موقف الأنا من الواقع الخارجى الذى يتبدّى تبدياً خاصاً عبرها. إن **التعاكس** هنا يتم فى **مستوى التفاعل أو مستوى الاختلاف** فيما يتم **الانعكاس فى مستوى التمثل أو مستوى الإحالة.**

فى لقاء مع **محمود الريماوى** يتحدث **غالى شكرى** عن إشكال الحداثة فيقول :

.. فرؤيا الحداثة تنعكس على البنى الفكرية والجمالية للعمل الأدبى، وهى تختلف فى هذا الانعكاس من حضارة إلى أخرى، ومن بيئة إلى أخرى ، ومن فن إلى آخر . ولعلى أجرؤ على القول إنها تختلف من كاتب إلى آخر.

(مرآة المنفى ص ١٩٣)

إن انعكاس الرؤيا على البنية مقرون بمستوى من مستويات **التعاكس (الاختلاف)** بين حضارة وأخرى ، وبيئة وأخرى، وفن وآخر ، بل وكاتب وآخر . تكشف لنا حتى نصوص الحوار مع ناقدنا مدى تشّبث الوعى بالمسار المكوكىّ بين قطبى الآلية (الانعكاس / التعاكس) .

يعتقد **غالى شكرى** ، كذلك ، أن التحليل النصى الداخلى هو الذى يبرز القيمة المطلقة ، وأن التحليل الخارجى أو النقد المقارن هو الذى يبرز القيمة النسبية.

يقول :

إن التفاعل بين القيمتين المطلقة والنسبية يضع النقد العربى الحديث على بداية الطريق نحو اكتشاف القانون العام والقوانين النوعية أو قانون الحركة الأدبية وقوانين الفنون الأدبية .

إن الثنائية الساكنة لفكر النهضة (التراث والغرب) وما ترتب عليها من تجاور مستمر للنهضة والسقوط هى أصل الأصول فى تعويق النقد ـ كفكر حضارى ـ عن الوصول .

(برج بابل ـ النقد والحداثة الشريدة ص٧١)

لابد أن نلاحظ **التفاعل** بوصفه مستوى من مستويات التعاكس بين القيمة المطلقة والقيمة النسبية فى الوقت نفسه الذى نلاحظ **انعكاس ثنائية التراث والغرب** الساكنة على الواقع **فى صورة التجاور المستمر للنهضة والسقوط.**

تقترن الدعوة إلى لغة الحياة فى الشعر الغربى بالإحساس العميق بالخراب الذى يحيق بالحضارة الإنسانية فى ظل التقدم العلمى .. تقترن الدعوة إلى لغة الحياة فى الشعر العربى بالنضال الثورى من أجل الاشتراكية والتقدم العلمى.

(شعرنا الحديث إلي أين ؟ ص٢١٥)

يوفّر التعاكس فى نقد **غالى شكرى** للشعر فضاءً لتعدد مرجعيات **الانعكاس** ، ومن ثَمّ مجالا حيوياً مرناً ومنفتحاً لتعدد التفسيرات ، بل وتداخلها أو تضافرها كذلك.

كأن ثمة تمفصلا مركزياً حول الانعكاس بمعناه العميق ، ومستويات انتشاره .. ويحقق هذا التمفصل فى الوقت نفسه نوعاً من الحركة الدورانية فى اتجاهات مختلفة بما يتيح رؤية التعاكسات فى ظل الانعكاس.

ويعبّر الخطاب النقدى ، بذلك ، عن تأليف المختلِف أو اختلاف المؤتلِف كما لو كان يمثل ـ فى ذاته ـ نوعاً من الاستعارة ، كالشعر تماماً . ولكنها استعارة ذهنية خالصة يقوم فيها الكلام مقام العالم، والعالم مقام الكلام فى صيرورة دائبة تنفتح حلقاتها على الزمان والمكان بوصفهما علامتين متغيرتين على صفحة الفكر.

لا يتوقف الخطاب النقدى الطموح **لغالى شكرى** عند نقد الشعر، ولكنه يجاوز ذلك إلى نقد «**نقد الشعر**» ، ففى فصل من كتابه (**شعرنا الحديث إلى أين ؟**) يسعى **غالى** إلى إنشاء «**حقل قياس**» من خلال حواره الفعّال مع الخطابات النقدية لآخرين.

يمثّل هذا الحوار شكلا من أشكال التعاكس ، ولكنه ينم فى الوقت نفسه عن التقاءات بعينها تحتوى هذا التعاكس ، ويشى بانعكاس لحظة تحول ثقافية محددة على وعى المتحاورين جميعاً.

ينجو الخطاب النقدى للشعر عند **غالى شكرى** بفضل طاقة استقصائه من أغلب المزالق التى يرصدها هو نفسه فى الخطاب النقدى عند **خالدة سعيد** أو **أسعد رزق** أو **إحسان عباس** أو **أدونيس** أو **محيى الدين صبحى** ، ولكنه يقع ـ أحياناً ـ فى شراك المنطقة الرمادية المموّهة التى تنداح عبرها نبرة العلم فى نبرة الانحياز الأيديولوجى ، ويضحى باستنطاق التشكيل الجمالى فى

إمكاناته المتعددة لحساب استنطاق الرؤى التالية على عملية التشكيل.

يراهن الخطاب على التوتر النابع من استمرارية رصد التعاكسات بمستوياتها الأربعة فى مقابل تضحيته بالكشف عن حيوية التبادلات الجزئية المتفردة بين المظهر الجمالى والمظهر الدلالى من حيث إن كلا منهما مولد للآخر. يرى **غالى** فى اتجاهات الأسلوبية المحدثة نوعاً من الشكلانية الرياضية الموسومة بالتسطح.

ويحتل الانعكاس بمستوياته الأربعة لديه موقعًا متميزاً يتصادى من خلاله مع المستويات الأربعة للتعاكس. تمثل اللهجة المحكيّة والفصحى من وجهة نظر الخطاب النقدى للشعر عند **غالى شكرى** مناطاً واحداً لانعكاس الواقع الحضارى رغم مثولهما بوصفهما تعاكسين واضحين على صعيد البناء التعبيرى.

ويردُّنا حماسه فى تبنّى «إبداع العامية» إلى الموقع المزدوج للناقد وعالم اجتماع الثقافة. خاصةً إذا توفرت للجمع بينهما شخصية ذات انتماء أيديولوجى محدد كشخصيته.

يمثّل الخطاب النقدى لـ**غالى شكرى** فى مجمله ، خطاباً إدماجيًّا يحاول مزج المعطيات والمصادر المختلفة لخدمة وجهة النظر التى تعتمد على جدلية المجتمع والتاريخ .

ويكاد يعلو دور المؤرخ الاجتماعى للأدب ـ فى كثير من الأحيان ـ على دور ناقد الأدب . وإذا كان الناقد هو رسول الفلسفة إلى الأدب كما يقول «بارت» فإن **غالى شكرى** ـ فيما يبدو لى ـ هو رسول علم الاجتماع الثقافى إلى الأدب.

بيد أنه يحاول أن يستقطب فى دائرة اهتمامه الأساسى اللغة ، والنقد ، والأدب المقارن ، وتاريخ الأفكار ، ليصنع من كل ذلك مرجعية متناغمة العناصر لموقفه الحضارى .■

إرهاصات المعاصرة

قراءة فى رحلة غالى شكرى مع تجربتنا الشعرية

أمجد ريان

ينتمى المفكر الكبير **غالى شكرى** إلى الجيل الذى ولد رسميًا مع مقدمات الحرب العالمية الثانية، كما قال فى أحد الحوارات معه، وهذا له دلالته التى تساعدنا على فهم طبيعة رحلته الفكرية والنقدية، وقد شكلت كتاباته متابعة طويلة متأنية للحياة السياسية والفكرية والأدبية على مدى زمنى طويل، يبدأ من حرب ١٩٤٨ ولا يزال عطاؤه يثرى العقل العربى بالإنجازات التى تجعل منه رائداً للتأصيل السوسيولوجى الجمالى فى نقدنا الأدبى والشعرى، وهذا هو الجانب الذى تعنى به هذه المقالة.

يعدّ **غالى شكرى** أهم ناقد قام بمتابعة وتحليل ظاهرة الستينيات فكرياً وأدبيًا، وكان معنيًا دائمًا بوضع هذه الظاهرة فى سياقها التاريخى من خلال ربطها بما سبقها وبما تلاها من ظواهر فكرية وإبداعية. يطرح **غالى شكرى** دائماً منظوره الاجتماعى للنقد، ويرى أن النقد فى مختلف عصوره وبيئاته هو أحد العناصر الرئيسية الثلاثة فى الدورة الأدبية الاجتماعية: الإبداع ـ القارئ ـ الناقد، شأنه فى ذلك شأن النص: خطاب لا يكتمل بغير القراءة أو القراءات، والنقد عنده ليس هو الدرس الأكاديمى، ولا هو التعليق الصحفى، إنما هو الرؤية التى تربط بين الناقد والكاتب والقارئ.

وبرغم جهده الصبور الطويل، وغزارة إنتاجه، فهو لا يعتقد أن له أو لغيره من النقاد العرب المعاصرين منهجاً فى النقد، لأن المنهج هو رسول الفلسفة إلى الأدب (مرآة المنفى ـ ص ١٦) والإبداع الفلسفى فى بلادنا لا يزال خلف أسوار التخلف، ونحن لا نسمع عن ناقد عالمى ينتمى إلى العالم الثالث، لأن المشكلة كامنة أصلا فى الحاجز النظرى الذى لا سبيل إلى اختراقه، طالما بقى مستوانا الحضارى على ما هو عليه.



وبرغم اختلافنا قليلا مع كون النقد رسولا للفلسفة، لأن علم الأدب اليوم يجعل من الأدب ظاهرة مستقلة لها قوانينها الموضوعية الخاصة، والتى تتقاطع فى الوقت نفسه مع كافة الظواهر الأخرى التى تكون الفلسفة إحداها، إلا أن التصور الكلى الذى يطرحه الناقد هو المبرر الحقيقى لتخلف النقد فى بلادنا.

وإذا كانت هذه المقالة هى بمثابة تحية إجلال لواحد من أهم نقادنا العرب اليوم، فقد انطلقت من خلال تصور محدد لطبيعة تطور ظاهرة الإبداع الشعرى ونقده، ثم قامت بمحاولة البحث عن الاتفاق والاختلاف بين رحلة الكاتب الكبير والمعطيات الأساسية التى تفترضها فى فهمها للتطور الشعرى.

وإذا كان إنجاز **غالى شكرى** يمثل رؤية فكرية ونقدية رائدة، فإن افتراضات هذه المقالة ستجد بغيتها فى إبداعه الكبير بالضرورة، لأن كل افتراض لابد وأن يجد أسانيده فى كل ظاهرة من الظواهر الأصيلة، فكرية كانت أو إبداعية. والملاحظة الأهم هنا هى أن كثيراً من هذه الافتراضات وجدت نفسها تماماً فيما طرحه الكاتب، وبعضها وجد نفسه فيما هو مضمر فى ثنايا الأفكار الأساسية لدى الكاتب، والقليل من هذه الافتراضات لم يعثر على مكانه بالترتيب المتصور نفسه، وحدثت بعض الاختلافات القليلة التى أعطت فرصة للمناقشة والحوار.

أما الطرح النقدى الذى ترتضيه هذه المقالة، فهو كما سيعرض، ينطلق من فكره أن الثورة الشعرية العربية الأولى، فى عصرنا الحديث، كانت على أيدى شعراء الرومانسية بداية من المهاجر ونهاية بالديوان وأبولّو، لأن الشعر العربى خرج لأول مرة من إطاره الأخلاقى الذى يكرس لتوصيل المضمون الشعرى إلى المتلقى إلى إطار جديد يجعل من الذات محوراً للرؤيا الشعرية، إلا أن الثورة الرومانسية ولدت ناقصة منذ البداية، لأن مضمونها الجديد تم تشكيله داخل القالب العمودى التقليدى، على عكس الرومانسية فى أوروبا التى خرجت ناضجة ومتكاملة شكلا ومضموناً عندما طرحت الشكل المتحرر من القالب الصارم.

وظل هذا النقص الجمالى سائداً فى تجربة الشعر الرومانسى حتى جاءت مدرسة الشعر الحر (**السياب - الملائكة - عبد الصبور - حجازى** - وغيرهم) فى الخمسينيات والستينيات ليرءبوا الصدع، ويصلحوا العيب، ويصنعوا ما كان ينبغى أن يكون عليه التطور الشعرى منذ أربعين عاماً على الأقل، أى أن مدرسة الشعر الحر هى أقصى ما يمكن أن تعطيه الرومانسية، هى ذروة الرومانسية التى تجسدت فى التيارات الشعرية المختلفة التى قسمها **غالى شكرى** (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٢٣) إلى أربعة أقسام، بين السلفيين الجدد، والرومانسيين الاشتراكيين، وشعراء رد الفعل على هذين التيارين، والتيار الرابع الذى وصفه الكاتب بأنه القائد الثورى للحركة الحديثة فى تجديد الشعر، ولكن هذه المقالة تتصور أن هذا التيار - الرابع - سينضوى أيضًا بشكل أو بآخر تحت الإطار الرومانسى كما سيرد لاحقًا. ولعل هذه القضية هى إحدى نقاط الخلاف التى تثرى المناقشة وتوسعها.

وتفترض هذه المقالة أيضاً أن تجربة شعراء السبعينيات فى مصر والعالم العربى، يمثلون حلقة ثورية، استفادت من كل السابق ولكنها غيرت المفهوم الشعرى فى الرؤيا وفى الأداة، ورغم أن الكاتب لم يعط هذه المرحلة كثير اهتمامه، حتى إن أسماء شعراء هذه المرحلة لم ترد فى كل كتاباته إلا فى القليل النادر، إلا أن الأفكار النظرية التى طرحها الكاتب واصفًا بها تجربة الستينيات يمكن أن تتمشى مع تجربة شعراء السبعينيات نظرياً وإبداعياً أكثر من تمشيها مع تجربة شعراء الستينيات وهى الأفكار التى تتقاطع بقوة مع فكر الحداثة الأوروبية بشكل عام، ومن هذه الأفكار النظرية التى تخص التجربة الشعرية على سبيل المثال: صياغة الواقع فى الشعر صياغة جمالية بالدرجة الأولى، والكثافة اللغوية، والإحساس بالغموض، وغير ذلك من أفكار هى أقرب إلى تجربة السبعينيات والثمانينيات مما سبقها.

الفرض الأخير الذى تتصوره هذه المقالة هو أن التسعينيات من هذا القرن قد شهدت ميلاد تجربة شعرية مختلفة جذرياً عن كل السابق، فهى تجربة تتناقض مع فكر الحداثة نفسها، لتؤكد أن الحداثة فى مجتمعنا قد انتهت قبل أن تنضج وتكتمل، وهى تجربة تتميز بمجموعة من الملامح الجمالية شديدة الاختلاف عن ميراثها القريب فى الستينيات والسبعينيات، وقد تعرض لها الكاتب أيضا بصورة أو بأخرى، وإن كان هذا التعرض عابراً وسريعًا، ولكنه يشير بحسم إلى طبيعة جمالية مختلفة. وستتم مناقشة معظم هذه الأفكار بشكل أكثر تفصيلية فى محاولة لصياغة ملامح جمالية لتجربتنا الشعرية الحديثة، وهى الهدف الذى أوصت به دراسات **غالى شكرى** ذاتها وطالبت به فى مواضع عديدة.

أولا: الأفق الرومانسى

كان تفتح ونضج الطبقة المتوسطة التى وعت بأن أبناءها هم (أصحاب المصلحة الحقيقية) مفترقاً تاريخياً مهماً، دفع بالإنتلجنسيا إلى النبع الأوروبى فى الفكر والأدب، لكى ينهل الشباب من تدفق الثقافتين السكسونية واللاتينية، وقد نهضت الأفكار الجديدة فى أحضان العلمنة والنظر التطورى الذى ترعرع على أيدى: **لطفى السيد وسلامة موسى وفرح أنطون وشبلى شميل وقاسم أمين** وغيرهم.

وفى هذه الظروف كان على الإبداع الشعرى أن يخرج إلى أفق جديد لأول مرة فى تاريخه الطويل، وطرح **جبران** إبداعًا لم يعرف مثله متلقى الشعر من قبل، وظل هذا الحس الجمالى يترعرع ويتطور على أيدى مدرسة المهجر ثم الديوان وأبولو لتتشكل ثورة شعرية عميقة الأثر على تراثنا الشعرى حتى اليوم. وقد تجسدت هذه الثورة من خلال أنشطة شعرية شديدة الاتساع فى الندوات والمجلات والجمعيات، وتجسدت فى معارك فكرية وجمالية عنيفة مثل معركة الديوان بين **شوقى والعقاد** فى أوائل العشرينيات والتى لا تقل فى أهميتها عن معركة **طه حسين** مع الشعر الجاهلى.

إنها ثورة شعرية كبرى بحق، انتقل من خلالها مركز الاهتمام الشعرى من رؤيا المحاكاة إلى منطقة الخيال الشعرى الذى يسمح للشاعر بأن يندمج مع موضوعه اندماجاً كليًا، لتذوب الذات فى الموضوع، وليس هناك من قيد على الشاعر سوى صدقه الوجدانى والفنى.

إلا أن هذه الروح الشعرية الثورية قد نال منها ثبوت الشكل الشعرى العمودى التقليدى، وعدم قدرة الشعراء أن يخرجوا عليه ليطرحوا نموذجهم متكاملا شكلا ومضموناً، على الرغم من محاولات التنحنح والانقلاب التى أخذت شكل المربعات والمخمسات وتنويع القافية وغير ذلك، إلا أن الشكل الشعرى التقليدى الراسخ ظل مهيمناً، ضارباً مضمون هذه الثورة الشعرية فى الصميم.

كانت الرومانسية هى التعبير الجمالى عن الثورة ضد الاستلاب وقتل الحرية، كانت تعبيراً عن اندفاع الذات التى قهرت وكبحت، إلا أن إبراز الذات قد عبر بدوره عن منحنى مثالى جديد، وإذا كانت مثالية القدماء هى مثالية أخلاقية تحافظ على المسافة الثابتة بين الأشياء، وبين العلاقات، فإن المثالية التى قدمتها الرومانسية هى طرح ذات الشاعر على أساس أنها محور الوجود.

حقاً لقد تغير المضمون الشعرى تغييراً ثوريًا، ولكنه بقى فى إهاب الشكل التقليدى وفى عامود القصيدة العربية القديمة: وزنًا وبلاغة، وهى مفارقة تاريخية مدهشة، لم يشهد الأدب مثيلا لها من قبل. لقد تابع **غالى شكرى** هذه الحقبة من تاريخنا الشعرى، وقد بحث الظاهرة فى جوانبها الاجتماعية بداية،عندما درس جيل الأربعينيات على سبيل المثال، هذا الجيل الذى عايش النضال من أجل التغيير الاجتماعى والسياسى فى ظل الليبرالية الهشة، كما تابع المرحلة متابعة فكرية دقيقة، فطرح العلاقة بين فكرنا والفكر الغربى فى هذه الآونة، ودرس مقولة **العقاد** فى صدر الجزء الثا نى من الديوان:

«وإن المرء ليزهى بآدميته حين يلقى بنفسه فى غمار الآداب الغربية، وتجيش أعماق ضميره، لتدافع تياراتها، وتعارض مذاهبها، ومتجهاتها، وتجاوب أصداءها وأصواتها

(العنقاء الجديدة ـ ص ٩٥)

والناقد حين يرصد هذه العلاقة، بعد ثورة عباس العقاد **وعبد الرحمن شكرى وطه حسين** فى أوائل هذا القرن هى البادرة الأولى فى حياتنا الشعرية (شعرنا الحديث إلى أين ـ ص ٢٠)، وقد عملت على أن تلقى عن كاهلنا عوائق الوجه السالب فى التراث، وتتجه إلى حضارتنا فى تكاملها الحى العميق، تستخلص منها وسيلة اللقاء المشروع بينها وبين ذروة الحضارة الإنسانية المعاصرة فى أوروبا، ويرى الناقد أن **طه حسين** كان يستخدم (كوجيتو) ديكارت فى معالجة الشعر الجاهلى، وأن **شكرى والعقاد** يتذرعان **بهازلت وكولريدج ووردذورث** فى معالجة الكلاسيكية الجديدة من **البارودى** إلى **شوقى**.

ويبين الناقد كيف اهتزت أيامها فكرة التراث بفضل الفاعلية الحارة للمناهج الأوروبية، فى الوقت الذى يهتز فيه الواقع نفسه تحت وطأة الثورات العربية، ونتيجة لهذا خلقت (موجة جديدة) أينعت ثمارها فى النقد وفى الشعر معاً، ولم تكن (أبولو) إلا إحدى هذه الثمار فى حقل الشعر، ويعد الناقد الكتابات النظرية فى هذا الوقت بمثابة (المراجعة الجديدة) لمختلف أشكال التراث من جانب، والحضارة الغربية من جانب آخر.

وبعد أن يحدد الناقد البعدين الاجتماعى والفكرى للرومانسية يفصل لنا فى طبيعة هذه الثورة الجمالية فهى ليست مجرد اختلاف فى الدرجة مع السابق بل هو اختلاف نوعى، ويورد مقولة العقاد فى صدر الجزء الثانى من الديوان (إن خلافه مع أنصار «شوقى» ليس خلافًا على درجات الإجادة، وخطوات السبق، وإنما الاختلاف فى صميمه على نوع الشعر وجوهره ثم على أدواته ـ العنقاء الجديدة ـ ص ٩٥) وهو يؤكد ما أخذه **العقاد** من **وليم هازلت** من خلال الاستشهاد **بشكسبير وملتون** باعتبارهما مصدراً للمعيار النقدى الذى اتخذه **العقاد** عندما قيم شعر **شوقى**.



وهكذا يصل الناقد إلى جوهر الرومانسية من خلال تحليل جذورها الاجتماعية والفكرية ومناقشة طبيعتها الجمالية التى مثلت أول ثورة شعرية عرفها العصر العربى الحديث.

ثانيا : اكتمال القوس الرومانسى

تعد كتابات **غالى شكرى** هى أهم مصدر يمكن الرجوع إليه للتأريخ أو لدراسة حقبة الستينيات ثقافياً وأدبياً، فقد عبر عن روح هذه المرحلة ودرس طبيعتها وأبعادها اجتماعياً وفكرياً وإبداعياً بصورة توضح لنا كيف يعمل المناضل الكبير على تأكيد قضيته وتعميقها. وفى سياق استعراض الناقد لطبيعة المرحلة اجتماعياً وسياسياً يهاجم مصطلح (الفن للفن) الذى تفشى عند بعض مثقفى الستينيات ويعده دعوة نقدية لا نماذج أدبية لها، ويرى أن الحقيقة الاجتماعية لهذا المصطلح ومترادفاته فى ثقافة الخمسينيات والستينيات هى أنه كان درعًا سياسيًا لأصحابه ممن يخشون الجهر بمعارضة الثورة، وكذلك الأمر بالنسبة لأصحاب الشعار الآخر: (الأدب فى سبيل الحياة) فقد كانوا فى غالبيتهم يصدرون عن موقف سياسى معلن، أى أن الفريقين كانا ينظران إلى العمل الأدبى نظرة سياسية أولا باعتباره شكلا (و) مضموناً ثانيًا، أى أن المعارضين للثورة تمسكوا بالشكل والمؤيدين لهذه الثورة أو الثورة الأشمل تمسكوا بالمضمون والذين قالوا بالاثنين قالوا بالتوفيق (برج بابل - ١١٧).

كان المعارضون سياسيًا يهربون عملياً من النقد حين قالوا بتعبير (الأدب من داخله)، ويتساءل **غالى شكرى** هل يختلف هذا التعبير عن تعبير آخر نعرفه فى الكتابات الحديثة هو (أدبية الأدب)؟ على الرغم من صدور التعبير الأول من منطق شكلى محض، أما التعبير الثانى فهو ينتمى للدراسات الحديثة التى تؤكد علاقة الأدب بكافة الظواهر الأخرى اجتماعية وفكرية، ولكنها تخضع الدراسة الأدبية لمجموعة من القوانين المتجانسة التى تخص ظاهرة الأدب كظاهرة موضوعية تمتلك كيانها الخاص.

ونعود لتقييم الناقد لهذا الاتجاه الشكلانى الذى قال بالأدب من داخله داخل الإطار الذى يقول بالفن للفن، حيث يرى الناقد أنه لم يشكل تياراً ولم يصنع تأثيراً على مجرى الحياة الأدبية، بالرغم من أنه كان يضم فى إهابه صفوة من مثقفى قسم اللغة العربية وقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بالشكلية ذاتها، وكانت الأعمال الأدبية لأصحاب هذا النقد برهاناً معاكسا لمصطلحاتهم، وبعض هذه الأعمال (كمسرحية بلدى يا بلدى لرشاد رشدى) أكدت بما لا يدع مجالا للشك أن صاحبها كان يكبت معارضته للنظام الناصرى تحت راية الشعار الغامض (الفن للفن) هروباً من النقد الذى من أهم صفاته المباشرة فى القول، وفى المقابل كان أصحاب شعار (الأدب للحياة) أو (الأدب الهادف) أو (الأدب الملتزم) قد دخلوا مرحلة جديدة من الانحسار سواء بابتعادهم القسرى عن مواقع التأثير، أم بتجريدهم من المنابر أم بهجرتهم إلى الخارج أم بنفيهم إلى الصمت (برج بابل - ص ١١٧).

ويعمق **غالى شكرى** فهمنا لمرحلة الستينيات بتحليل الجوانب الاجتماعية والسياسية التى شب فيها جيل جديد من الكتاب والشعراء والمبدعين فى المفترق بين نهاية عصر وبداية عصر آخر، إذن هو الجيل الذى كان طفلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية عندما انتصر الحلفاء وانهزم العرب فى فلسطين وكان صبيًا مراهقًا عندما قامت الثورة الناصرية، وبلغ بواكير الشباب فى حرب السويس وثورة الجزائر والوحدة المصرية السورية وثورة العراق واستقلال المغرب وتونس، ومع بداية الستينيات كان جيلا من الشباب الذى يشاهد أحلام التاريخ وهى تتحقق: الاستقلال والوحدة العربية، وتأميم الثروة الوطنية (برج بابل - ص ٩٣) ثم يفسر الناقد طبيعة هذا الجيل من خلال توصيفه للتركيبة الاجتماعية والاقتصادية، عندما يبين لنا هوية هذا الجيل الطبقية، فهو من أبناء الكادحين المنتجين فى القرية والمدينة من صغار الفلاحين والحرفيين والموظفين والتجار، جيل استطاع أن ينهى دراسته المتوسطة، بل والبعض استكمل دراسته الجامعية، جيل مثقل بأعباء اجتماعية موروثة من الماضى أو مكتسبة من الحاضر، وهو الجيل الذى انتمى سياسياً، وامتزجت فى حياته النظرية بالتطبيق، والفكر بالعمل وقد دفع ثمنًا باهظًا فى السجون والمعتقلات والجوع والمرض ضريبة هذا الانتماء (برج بابل - ص ٩٣).

ينتقل الناقد إلى تحليل الجوانب العقلية، وتوضيح أبعاد المعارك الفكرية، وتبيان خصوصية القضايا التى ناقشها الكتاب والمبدعون وعرضتها الصحف والمجلات والندوات بشكل أساسى. وقد توسعت المفاهيم التى بثها فكر النهضة، وعرفت معادلات من قبيل (التراث والعصر) أو (الإسلام والحداثة) أو (العرب والغرب) القضايا كافة التى

أبدعت النقد العربى الحديث، وتفاعلت مع الشعر منذ البداية، وأنجزت المصطلحات المعروفة: الكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية باتجاهاتها المختلفة مصطبغة بالفكر الذى تم نقله من الغرب حتى إن نقدنا كان يفرق بين هذا الأديب وذلك من خلال مصطلحات الواقعية الطبيعية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، وكأن الناقد يتكلم عن **زولا وبلزاك ومكسيم جوركى**.

يعتبر **غالى شكرى** - مثلا - أن بقايا المناظرة الشهيرة (لاتينيون أم ساكسونيون) بين **طه حسين والعقاد**، هى فى النهاية تعبير عن قضية الانتماء الوطنى، وعرض لمعارك (الشعر الجديد) و(الواقعية) و(الشعر المهموس) و(التفسير النفسى) و(الالتزام) و(العامية والفصحى) وإذا كانت القضية الأخيرة تعد مثاراً لصراع عنيف، فقد كانت هناك صراعات أخرى مثل (السلفية والتجديد) و(الأدب والسياسة) و(الأدب والأخلاق) و(الوضوح والغموض) و (الانتحال والأصالة) و(الشعر الموزون والشعر الحر) وغيرها وعرض لمعركة الواقعية المشهورة بين **طه حسين والعقاد** من ناحية **ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس والشرقاوى ولويس عوض** من ناحية أخرى، فقد حمل **محمود أمين العالم وأنيس** مهمة التبشير بالمنهج الماركسى واستطاعا أن يجذبا الأجيال الجديدة بمساندة **لويس عوض** لهما ووقوفه إلى جوارهما (مرآة المنفى - ص ٢١٨) وإذا كان المناخ الشعرى فى مصر قد سيطر عليه حتى عام ١٩٦٦ الوجه الرسمى، الممثل فى المجلس الأعلى للفنون والآداب بشكل عام، ولجنة الشعر بصورة خاصة، فإن الانتصار الحقيقى للشعراء الجدد يتمثل فى تمكنهم من سحب الأرض من تحت الوجه الرسمى وألقوا بأصحابه فى منطقة (اللاوجود الشعرى) بعيداً عن أذواق الجماهير العريضة التى تفتحت ووعت، بعد نضال لأكثر من عشر سنوات على هذا الشعر الجديد (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٥١)

وعلى الرغم من تشبث المحافظين بمواقعهم فى ضراوة، فقد وصلت الحساسية القومية مثلا إلى درجة تحريم الكلام عن بعض الشعراء وتوزيع الاتهامات ما بين العمالة للصهيونية، والشيوعية الدولية، والاستعمار العالمى والمخابرات المركزية الأمريكية، واستباح المجلس الأعلى للفنون والآداب فى مصر دماء **بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وخليل حاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى** وأكد المجلس فى بيان رسمى كتبه **زكى نجيب محمود** أن **الخليل بن أحمد الفراهيدى** هو (نبى الشعر العربى) ببحوره الستة عشر، وأن الوزن والقافية هما صلاة المؤمنين، وأن وحدة البيت وحرف الروى من الفروض الملزمة لكل شاعر عربى مسلم، والخروج عن هذا مروق، وعليه فقد أمر **العقاد** بتحويل شعر **صلاح عبد الصبور** إلى (لجنة النثر للاختصاص) حسب عبارته المشهورة. وكما بحث **العقاد** فى الخمسينيات عن أول شرطى ليسلمه النقاد والمبدعين الجدد، فقد ارتدى بذلة وزير الداخلية فى الستينيات وطلب منع **أحمد عبد المعطى حجازى** من السفر إلى دمشق لإلقاء قصيدة. (برج بابل - ص ٢٦).

لقد كان لتوقف مجلتى (الرسالة) و(الثقافة) المصريتين دلالة واضحة فى اختلاف المنحى الثقافى، وكان ظهور مجلة «الآداب» البيروتية فى يناير ١٩٥٣ يعبر عن تكوين أول تجمع ثورى للأدب الجديد، ثم صدرت بعد ذلك جريدة «المساء»، ومجلة «الكاتب»، ومجلة الطليعة وتأسست المجلة الخاصة: «جاليرى ٦٨»، والجمعية الخاصة «كتاب الغد» ونجح المثقفون فى عقد مؤتمر خاص فى الزقازيق عام ١٩٦٩، لتحتكر مجلة إقليمية لامعة هى: (سنابل) التى أشرف عليها الشاعر **محمد عفيفى مطر** بداية من العام نفسه.

ويعرفنا الناقد بأولى العلامات التى تقودنا إلى مناخ شعر الستينيات وهى مقدمة ديوان (بلوتلاند) **للويس عوض** عام ١٩٤٧ وإن كانت التواريخ المثبتة فى نهاية كل قصيدة تؤكد أن هذه التجارب الشعرية تقع فى حياة صاحبها إبان الفترة التى قضاها فى كمبردج بين عامى ١٩٣٨ - ١٩٤٠، أى أنها تسبق الإرهاصات إلى يشار إليها أكاديمياً بأنها الأصول المبكرة لحركة الشعر العربى الحديث (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٣٢) ثم توالت بعد ذلك إبداعات شعرية عرفنا فى الجانب المصرى منها: **صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى وكامل أيوب وكمال نشأت ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكمال عمار ومهران السيد ونجيب سرور ومحمد عفيفى مطر ومحمد إبراهيم أبو سنة وأمل دنقل وصلاح جاهين وحداد والأبنودى وحجاب** وعرفنا كتابات نقدية **لمحمد مندور ولويس عوض وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم وعبد القادر القط وعلى الراعى وحسين مروة وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس ومصطفى السحرتى ومحمد النويهى**.

ويناقش الناقد بشكل تطبيقى الخصائص الجمالية للتجربة الشعرية فى هذه المرحلة، وسوف نلاحظ أن هذه الخصائص ستصب جميعها فى فرضية أساسية من فرضيات هذه المقالة وهى أن تجربة شعر الستينيات تمثل اكتمالا للقوس الرومانسى الذى بدأ فى المرحلة الأسبق،



أى أن شعر الستينيات يمثل ذروة المد الرومانسى، يمثل قمته، أو أقصى درجة نضج يمكن أن تعطيها التجربة الرومانسية بعد أن تم استكمال الجانب الشكلى من خلال صدور المضمون الجديد داخل الشكل الشعرى متعدد التفعيلات فى كل سطر من جهة، ثم نضج التجربة بشكل عام ووصولها إلى أعلى مراتب عطائها الجمالى، ولنراقب الروح الرومانسية الحميمة فى إبداع الستينيات من خلال تعقيبات **غالى شكرى** النقدية التطبيقية على بعض نصوص شعراء هذه المرحلة فهو يرى أن الشاعر والجمهور يتحولان معا إلى حقل جماعى يستحيل معه الإبداع الشعرى إلى طقس جمالى رفيع. (وعلى الحافة المقدسة بين القلب والعقل يفترش الشاعر أرض الله والناس، ويسقى شعره حلاوة الكشف والحدس والرؤيا - (برج بابل - ص ١٦٩) ونرى إلى **نزار قبانى** شاعر الجمهور الذى يستجيب لفضح المكبوت العاطفى والسياسى استجابة متقاطعة مع الشعور والحرمان (برج بابل - ١٦٠) حيث الإحساس الأخير بالتطهير لأن الاندماج بين الشاعر والجمهور يولد الحالة الشعرية كالطقس التمثيلى الغنائى شبه الراقص (السابق ١٦١)

ويتحدث الناقد عن قصيدة **عبد الرحيم محمود لسميح القاسم**، فيقول: «**عبد الرحيم محمود** ليس قناعاً للشهداء الجدد، وإنما هو الشاعر الشهيد الذى يستدعى الموت والحياة فى حوار لا ينقطع»، ثم يصف الناقد تجربة **القاسم** بأنها «تجربة تسعى إلى التركيب الغنائى الدرامى وهو يؤنسن الطبيعة فيستحيل الشجر خوفًا والنجمة جرحًا» (السابق ١٦٦) . ثم يصف الناقد عملية أداء الشعر أو إلقائه بشكل مثير فهو يصف ما يصاحب هذا الإلقاء من تعبيرات مباشرة بالصوت والأيدى، «هو إذن إحدى حالات الفرح الجماعى، ومن أهم البشائر التى تمنح الفرح بعداً حسيًا غامراً، من خلال الشاعر الذى يتجلى كالحقيقة، وهذا هو نفسه الذى يقول، هو صاحب الرسالة، وجهه، قامته، ابتسامته، نزقه، ألمه، أسلوبه فى الأداء، نظراته، حتى ثيابه تتضافر كلها» (السابق ١٦٨)

وهكذا يصل بنا الناقد إلى نتيجة مهمة شديدة الوضوح تؤكد الطبيعة الرومانسية الحميمة التى ميزت إبداع الستينيات الشعرى على الأقل، وبرغم أنه يرى ارتباط جزء من حركة الستينيات الفكرية والأدبية بالواقعية، وبالمد الثورى للشعوب العربية (شعرنا الحديث إلى أين - ص ٢٢) إلا أن الرومانسية ستمثل الطابع الأعم الذى يميز هذه المرحلة من تاريخنا الفكرى والأدبى، وهو ما يشير إليه الناقد صراحة فى قوله: «لعلى لا أتجاوز إذا قلت إن الستينيات من هذا القرن تشكل فى المخيلة الأدبية العربية المعاصرة (ميزاناً خفياً) أو معياراً لا شعورياً قيس به ما آلت إليه أحوالنا الحاضرة، ومعنى ذلك أنها تحولت إلى (عصر ذهبى) بكل ما يختزنه هذا التعبير من مدلولات تاريخية رومانسية فى الأغلب» (برج بابل - ص ٩٣).

بل إن توصيف **غالى شكرى** للنشاط الفكرى والنقدى لن يخرج كثيراً عن الحكم على هذا الإطار الرومانسى بشكل عام، فقد اتهم معظم النقاد بأن كتاباتهم تنتمى إلى الوصفية التقليدية التى تلخص العمل الأدبى وتعمد إلى تصنيفه فى إحدى الخانات المعروفة سلفاً، ثم يصدر الحكم فى النهاية، وربما كان **طه حسين** الجد الأكبر لمثل هذا النقد.

ويصف الناقد إنتاج **طه حسين والعقاد وميخائيل نعيمة ومارون عبود ولويس عوض ومحمد مندور وحسين مروة ومحمود العالم** بالرغم من كل الاختلافات الأيديولوجية بين أصحاب هذه الأسماء بالتوفيقية، فهذه الاختلافات لم تمنع الاتفاق الجوهرى حول التوفيق بين التراث والحداثة (برج بابل - ص ١٠٧)

وبخفة الظل اللاذعة التى تتميز بها كتابات **غالى شكرى** يصف تعبير (الأصالة والمعاصرة) الذى استشرى بشكل واسع فى هذه المرحلة، يقول: «وكانت واو العطف هى الرمز اللغوى لهشاشة المعادلة التى سقطت كرؤيا شاملة، فقد سقطت البنية التى أفرزت (الفكر الاشتراكى الديمقراطى التعاونى) أو (الاشتراكى العربى) أو (الاشتراكى الإسلامى) وغير ذلك من أشتات الفكر القومى الألمانى والإيطالى، والفكر الاشتراكى اليوغسلافى، والفكر الإسلامى الاستشراقى» (برج بابل ١٠٨) .

وحتى التيار الرابع فى التقسيم الذى أجراه الناقد عندما وصف التيارات التى مثلت الحركة الشعرية فى الستينيات والتى وضع ثلاثة منها فى موضع الاتهام الجمالى، والرومانسية بشكل أو بآخر، فإن التيار الرابع الذى وصفه بأنه القائد الثورى للحركة الحديثة فى تجديد الشعر لا يسلم من إيمانه بالرومانسية وبتعبيره الجمالى الخاضع لسطوتها.

التيار الأول وصف شعراءه بالسلفيين الجدد الذين ارتبطوا سياسيًا بحركة القومية العربية، وارتبطوا فنيًا بوحدة التفعيلة كأساس وزنى بديل للعمود

الخليلى وتتمثل قيادة هذا الاتجاه فى **نازك الملائكة وأحمد عبد المعطى حجازى**.

والتيار الثانى يمثله الرومانسيون الاشتراكيون الذين روجوا للشعارات السياسية فى قصائدهم ويمثلهم **البياتى**.

والتيار الثالث يمثل رد الفعل الفنى والفكرى على التيارين السابقين فارتبطوا بالتراث الغربى فى الشعر ويمثله **توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا**.

أما التيار الرابع الذى وصفه الناقد - كما سبقت الإشارة - بأنه القائد الثورى للحركة الحديثة فى تجديد الشعر فإنه لا يختلف نوعيا عن كل الشعراء السابقين ولكن الاختلاف عندهم يكون فى الدرجة لأنهم بحق وكما التقط **غالى شكرى** بذكاء بالغ هم أنضج شعراء مرحلة الستينيات ومنهم **السياب وحاوى وأدونيس وعبد الصبور وعفيفى مطر** وشعراء العامية فى مصر وفى لبنان على سبيل المثال، ونحن نستطيع بشىء من التأمل أن نرد هذه الأسماء وتجاربها إلى الطبيعة الجمالية التى صدرت من خلالها التيارات الثلاثة الأسبق فى تقسيم الناقد، **فبدر شاكر السياب** مثلا وثيق الصلة بالتراث وهناك حقبة من حياته ارتبط فيها بالمد القومى ارتباطاً شديداً، **وصلاح عبد الصبور وأدونيس** مثلا ارتبطت تجربتهما بالغرب ارتباطاً شديداً وهكذا، حتى إن الناقد نفسه يعود ليصف تجربة **السياب** بالرومانسية مباشرة فى كتابه مرآة المنفى (ص ١٧٢).

لقد وصف ناقدنا هذه المرحلة باقتدار بالغ واستطاع أن يضع يده على مكامن الخلل التى جسدتها عوامل كثيرة، منها انتشار الاتجاهات الإصلاحية الوسطية، لهؤلاء الإصلاحيين الذين يستلهمون **الحلاج وإليوت، وبديع الزمان الهمزانى وجوركى، والسيد البدوى وسترندبرج، وقيس بن الملوح وشكسبير، وعبد الرحمن الداخل وسان جون بيرس**. إصلاحيون من أبناء وبنات الشرائح الوسطى للبرجوازيات العربية الممسوخة، ولأن نقطة البداية كانت واحدة، كذلك جاءت نقطة النهاية المحتومة. لقد أتيح للستينيات أن تكون مهاداً ومناخاً لقضية كبيرة فى الفكر، وفى الفن جميعًا هى قضية ارتباط أو انفصام وجهى العملة: العدل والحرية، وهى قضية قديمة، ولكن الجديد فيها هو تلك المحاولة لتطبيق الشعار القديم فالتوت السبل وتعرجت حتى وصلت مرحلة الستينيات إلى ما آلت إليه من هزيمة كبرى، كانت نعياً شاملا للطبقة وللرؤيا على السواء [برج بابل - ص ٢٣٣]

ثالثا: قوس الحداثة

وبالرغم من كل الدروس التى تعلمناها من حقبة الستينيات إلا أن الخيبة كانت أبرز ما وصل إلينا، فلم يصل الأدب إلى الجمهور، لم يصل إلى العالمية، ولم يصل إلى اللعبة السياسية فى السلطة أو المعارضة على حد قول **غالى شكرى**، الذى أورد مقولة الناقد العراقى **ياسين النصير** عن غياب تيار نقدى كبير واضح ماعدا التيار السوسيولوجى الذى يرتبط بالجانبين السياسى والثقافى أكثر من ارتباطه بالنص الأدبى [برج بابل - ص ٧٤] وامتلأت الساحة الثقافية بمقالات نقدية غير أصيلة كأن تقرأ بياناً نظرياً حافلا بالمصطلحات المثيرة والمعقدة ثم فى الجانب التطبيقى نفاجأ بتطبيق مبسط فى غاية الوضوح والمباشرة لاعلاقة له من قريب أو من بعيد بالمصطلحات المنثورة بلا حساب حتى إن المرء ليشعر بأنه فى مرحلة الستينيات لم نحسم أسلوب تفاعلنا مع النقد الغربى الذى لم تتبلور مصطلحاته قط فى نقدنا على نحو شامل وفى سياق الوعى الكلى بالعصر.

ومع دخول السبعينيات نرى إلى المفكر والأديب المختفى وراء قضبان السجون أو قضبان النفط أو قضبان الجوع أو قضبان اليأس، أو فى أقنعة وسائل الإعلام أو تحت الأحذية القديمة للوظيفة الجديدة [السابق - ص ٢٧] أو نرى الشاعر متشرداً فى شوارع لندن وباريس ومكتباتها وإما على أعتاب الصحف ولجان الشعر ومدرجات الدرس يعانى معاناة الأنبياء هول المسافة بين التراث والرؤية الحديثة فى الشعر، وبين الواقع وهذه الرؤيا [شعرنا الحديث إلى أين - ص ١٩] وكانت هذه الظروف من القوة بمكان بحيث تدفع الجيل الجديد إلى البحث عن مخرج:

كانت الحداثة قد بدأت تستقر فى الثقافة بدرجة وبأخرى لتمس بعض الأوتار فى واقعنا وقد عكف المثقفون على دراسة النظريات البنيوية وعلم الأدلة والألسنية وغزا **بارت ولوكاتش ودى سوسير وكلود ليفى شتراوس** فكرنا الجديد، وبدأنا نعرف كتابات **جابر عصفور** فى مصر **وتوفيق بكار** فى تونس **ومحمد برادة** فى المغرب **وكمال أبو ديب** فى سوريا، وصدرت فى الساحة الشعرية تجربة جديدة تختلف عن التجربة الأسبق اختلافاً أساسياً بما يتسق مع الظروف الفكرية الجمالية الجديدة، طرحت التجربة الشعرية الجديدة قضية التعدد فى مقابل الأحادية فى الفكر وفى الأدب طوال الحقب السابقة على مرحلة السبعينيات، هذه الأحادية التى ميزت الكلاسيكية أولا ثم امتدت طوال المدّ الرومانسى بداية من المهاجر والديوان وأبولو ونهاية بمدرسة الشعر الحر فى الستينيات، وكان التعدد كمقابل هو المنطق الذى نقلته الحداثة إلينا فى فكر إبداعى يرفض المقروئية، ويقدم أعمالا لاتقرأ ولكن تعاش كحالة كاملة، تطرحها المبادرة الفردية الخلاقة، ويقدم أعمالا



تقوم على التماسك فى كيان بنيوى متجانس ومتعدد الدلالات ، يحتاج إلى فضاء من التأويلات للقبض على جوهره، تميزت الرؤيا الشعرية فى السبعينيات من خلال هذا التعدد، ثم يتجلى فى معطيات النص الشعرى وأدواته كافة، طرح أبناء جيل السبعينيات نصًا تتعدد المنظورات البنائية فى خلقه وتتحاور، ولم تعد اللغة الشعرية تكتفى بتقديم مستواها الدلالى فقط، بل تعددت مهام اللغة الشعرية لكى تطرح مستويين آخرين للغة هما المستوى التشكيلى فى بناء صورى شديد الكثافة ومتعدد الرؤى، والمستوى الإيقاعى الذى تعددت فيه الأنشطة الموسيقية بداية بالنظام التفعيلى ونهاية بالفعاليات الموسيقية كافة مثل الإصاتة والرنين وغيرهما وعرفت الحياة الشعرية فى مصر نشاط جماعتين شعريتين نشيطتين هما [إضاءة] و[أصوات] وعشرات من الأصوات الشعرية المستقلة وانطلقت فى مختلف البلدان العربية أصوات شعرية موازية شكلت جميعها تيارًا شعريًا ثوريًا أضاف رؤيا جديدة إلى تاريخنا الشعرى الجديد، وكان ينبغى أن تبتدع صيغة نقدية قادرة على التعامل مع الواقع الأدبى الجديد فى مستوياته المتعددة، ورؤاه التى اختلفت تمامًا عن السابق، مما جعل كثيرًا من النقاد يختلفون مع التجربة الجديدة، لأنهم تعاملوا معها من خلال منطق جمالى ينتمى لتصورات سابقة عرفت الساحة الشعرية أسماء **حلمى سالم وعبدالمنعم رمضان وأحمد طه وحسن طلب وماجد يوسف وعبدالمقصود عبدالكريم ومحمد عيد وجمال القصاص ومحمد سليمان وأمجد ريان** وغيرهم، وعرفت الساحة أيضًا أسماء مهمة فى البلاد العربية مثل **قاسم حداد** (البحرين) **وسليم بركات** (العراق) **ومحمد بنيس** (المغرب) **وعلوى الهاشمى** (البحرين) **وعباس بيضون** (لبنان) وغيرهم. كما استمر المنطق الشعرى سائدًا طوال العقد التالى فى الثمانينيات مما جعل السبعينيات والثمانينيات حقبة واحدة متكاملة مما رشح أسماء شعرية جديدة فى الساحتين المصرية والعربية ومنها **أحمد مدن وفوزية السندى وعلاء خالد وفاطمة قنديل وإيمان مرسال وفتحى عبدالله** وغيرهم، ويربط **غالى شكرى** بين الجيلين فى السبعينيات فى إشارة مهمة فى كتابه برج بابل [ص ٢٤٠]. ورأى **جابر عصفور** أن النقد العربى قد افتتح مرحلة يمكن تسميتها مرحلة التأسيس بمعنى أن المراحل السابقة كانت مراحل التكوين والتمهيد من خلال استجلاب أفكار من الغرب واستلهام التراث القديم [برج بابل- ص ٧٩].

لقد ردت تجربة شعراء السبعينيات بتضافرها مع الفكر الجمالى الجديد، ردت بقوة على غياب القانون الأساسى لحركة الأدب العربى من حيث توجهاته وأشكاله ومضامينه وبالتالى ردت على غياب القانون النوعى للتجربة الشعرية لأنها نادت بخصوصيّة ظاهرة الإبداع الشعرى داخل قوانينها الموضوعية التى تتفاعل مع الظواهر الأخرى ولكنها تتجلى من خلال طبيعتها الخاصة، وكان هذا جزءًا من مناداتها بالقانون الجمالى الذى يخص الأدب كله بشكل عام، وهذه التصورات تساعد النقد العربى على بداية الطريق نحو اكتشاف القانون العام والقوانين النوعية، أو قانون الحركة الأدبية وقوانين الفنون الأخرى، كما اقترح **غالى شكرى**، «لأنه قبل هذا الاكتشاف يستحيل عمليًا توصيف الحركة النقدية بأنها وصلت أم لم تصل إلى مرحلة التأسيس، وصلت أم لم تصل إلى مرحلة التحديث؟» [برج بابل ـ ص ٧١]

لقد رفض **غالى شكرى** التحليلات البنيوية ضيقة الأفق والتى تحولت إلى رؤية إحصائية كمية للأدب باعتباره كينونة، لاصيرورة، وباعتباره بنية معرفية مكتملة، لاقيمة معيارية، بحيث تتحول هذه النظرة إلى وصف للبنى والآليات، لاتأويلا لمستويات المعنى والدلالات، بعد أن يتحول الأدب إلى منظومة مغلقة من العلامات» [برج بابل ـ ص ١٣٧]

«لقد مر المصطلح البنيوى وقبل أن يتم اعتماده اعتمادًا كليًا، مر من بيئته الأولى فى الأنثروبولوجيا إلى التحليل النفسى مرورًا بالفلسفة وانتهاء باللغة مستوحيًا تاريخ العلوم الطبيعية ومستلهمًا دائمًا احتياجات الطبقات الاجتماعية، لكى يجيب على أسئلة الكيانات الثقافية التى ظهر فيها ولكننا نحن لاننقل المصطلح سوى فى صيغته النهائية، فنركبه كما نركب الطائرة» ويرى الناقد أيضًا «أن الأبحاث البنيوية والألسنية، ومن خلال المختبرات الصوتية ، والكمبيوتر قد تصل إلى أدق توصيف للعمل الأدبى، ولكن النقد الأدبى ليس مجرد توصيف، وكل هذا قد يفيد المرحلة السابقة على النقد الذى ينبغى له أن يقوم على التحليل والتركيب والتقويم وهى عمليات يجب أن تستفيد من منجزات العلم، ولكنها تتجاوز البحث [العلمى] إلى مرحلة الخطاب الاجتماعى الواسع خارج أسوار المختبر».

ويسعى **غالى شكرى** لتصحيح كيفيات تعاملنا مع الثقافة الغربية ويرى أن الحداثة «رؤيا ثورية تقتحم السائد فى عقر داره اللغوية ـ الفكرية ـ الاجتماعية، لتعبر عن اللغة الجديدة والتجربة الجديدة والأفق الإنسانى الجديد» [برج بابل ـ ص ١٣٠].

ويرى الناقد أيضًا أننا «لم نشعر بحاجتنا إلى المصطلح الغربى الحديث فى النقد الأدبى نتيجة أهواء أو نزوات فردية أو مؤامرة، وهى ليست المرة الأولى التى نحتاج فيها إلى المصطلح الغربى، ولكن لم يكن تاريخنا ولا أدبنا مجرد صدى للتاريخ الغربى والثقافة الغربية، لأن الفكر والشعور والشخصية واللغة والمواقف والأحداث المحلية شاركت بنصيب موفور فى إعادة صياغة المصطلح، كما أنه يصبح من المهم فى مراحل الصعود القومى والنهضة أن يكون هناك تفاعل مع [الآخر] سواء فى النماذج الإبداعية أو فى المعايير وأدوات النقد» [برج بابل ـ ص١٣٤] ويرى الناقد أن «الماركسية كانت كشفًا لقوانين الحركة فى الطبيعة والمجتمع، وأن العلوم الميثولوجية كانت كشفًا لأصول العقائد الأولى، حتى ولد منهج جديد مستفيدًا من العلم والعقل والتجربة، عندما يربط المقدمات بالنتائج، ويربط العلة بالمعلول فى إطار المنهج الجدلى والمادية التاريخية لفهم المجتمع ، وفهم أزمة الرأسمالية، والإرهاص بالمجتمع الاشتراكى، أى أن ما طرحه القرن التاسع عشر كان فى جوهره نظرية علمية عقلانية تاريخية لها دور فى تطوير الحياة البشرية».

بل ويوضح لنا الناقد أهمية استخدام المناهج الحديثة فى دراسة تراثنا، مثلما كان أول كتاب **لباختين** مخصصًا لدراسة شعرية دستويفسكى، وأن أهم كتابين **لجولدمان ورولان بارت** كانا حول راسين، ونحن أصبحنا نملك رصيدًا ضخمًا من تجارب الأدب والنقد خلال مائة عام تقريبًا، وهو ما ساهم ويساهم فيه الناقد نفسه فى رحلة طويلة من العمل الفكرى والأدبى الرائد.

لقد رفض **غالى شكرى** التقسيمات العشرية للأجيال [مرآة المنفى ـ ص١٧٤] وهو محق فى هذا الرفض، إلا أن الافتراض الذى اقترحته هذه الدراسة ينصب على التقسيم من خلال منطق أدبى وجمالى بالدرجة الأولى حتى يجد هذا التقسيم مبرره. فقد اعتبرتُ جيلى السبعينيات والثمانينيات حقبة جمالية واحدة طرحت ثورة جمالية لها معطيات سبقت الإشارة اليها فى إطار تبيان الإضافة التى قدمتها، لذلك فإن هذه المقالة ستعتبر أنه من الجدير أن تسأل كيف يحكم الناقد على الجيل التالى **لصلاح عبدالصبور** بأنه لم يضف جديدًا إلى ما قدمه شعراء الستينيات، أو أن **لصلاح عبدالصبور** عددًا هائلا من الأقنعة والأساطير والرموز أعادت الأجيال التاليه **لعبدالصبور** طرحها كما هى [مرآة المنفى ـ ص٢١٠] بينما قد نجد عند **قاسم حداد أو حلمى سالم** أو غيرهما من جيل السبعينيات ثروة فنية من الأدوات الفنية والتيمات التى تفوق التجربة الأسبق علاوة على أن المحك لايرتكن على الكم بل على الكيفية التى طُرحت بها هذه الأساطير والرموز والتيمات، الكيفية هنا هى الفيصل الجمالى الدقيق، الذى يطرح طبيعة التجربتين فكريًا وجماليًا، فقد كان المنطق الأحادى فى رؤيا تجربة شعراء الستينيات يسير فى طريق ، ورؤيا التعدد الحداثية عند شعراء تجربة السبعينيات تسير فى طريق آخر، وسيكون من الصعب أن نجرى مقارنة بسيطة بين التجربتين، وعدم النظر إلى الكيفية سيحدث خللا فى الميزان النهائى الذى يحكم نقديًا على التجربتين.

لقد طرحت تجربة شعراء السبعينيات قضايا كبرى رصدها **غالى شكرى** فى أكثر من موضع فى دراساته منها: «إعادة النظر فى المسلمات، وإحلال التنوع مكان الواحدية، وإحلال المتغيرات مكان الثوابت» [برج بابل ـ ص ١٣٣] بل وارتبط شعر هذه المرحلة بالأحداث الكبرى، مثلما رصد الناقد أيضًا عندما وضح ارتباطهم بـ [غزو بيروت ـ الحصار ـ **سليمان خاطر**.. الخ] ولكن تظل مسألة الكيفية هى التى تبرر قيمة هذه التجربة، وتظل مسألة الكيفية هى القادرة على الإجابة عن سؤال الناقد عن عمومية هذه القضايا بحيث تصدق على كل أدب وفن؟ [برج بابل ـ ص ١٣٣].

لقد رصدت هذه المقالة كثيرًا من الأفكار النقدية والنظرية المهمة التى قال بها **غالى شكرى** فى معرض حديثة عن التجربة الشعرية ويمكننا أن ندعى أن الكثير من هذه الأفكار لاتكاد تنطبق على قصائد شعراء الستينيات التى كتبت لأجلها وحدهم ولكنها شديدة الاتصال بتجربة شعراء السبعينيات فى إبداعاتهم وفى أطروحاتهم النظرية، ومن هنا يمكن عدّ هذه الأفكار جزءًا من بصيرة الناقد الحاذق القادر على التنبؤ بمستقبل الإبداع الشعرى، يقول الناقد فى كتاب [شعرنا الحديث إلى أين]: «مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد مفهوم حضارى أولا، هو تصور جديد تمامًا للكون والإنسان والمجتمع، وهو وليد ثورة العالم الحديث فى مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية كافة والحداثة ليست دعوى شبيهة بالعصرية... فلا يكون الشاعر معاصرًا بمجرد أن [**يصف**] لأنه الحداثة تنفى الوصف.. والشعر الحديث **موقف من الكون** كله، لهذا كان موضوعه الوحيد وضع الإنسان فى الوجود.. وكانت أداته الوحيدة هى الرؤيا التى تعيد [**صياغة**] العالم على نحو جديد،



وأصبحت وظيفة الشعر هى **الكشف** عن عالم يظل أبداً فى حاجة إلى الكشف، كما يقول **رينيه شار**، ذلك أن [اكتشاف مالايعرف يفترض أشكالا جديدة] .. كان [**الثبات**] هو جوهر التراث العربى، ثبات فى القيم وأشكال التعبير، لذلك سيطرت على مساره التاريخى مجموعة من [الأمثلة العليا] .. [ص ١١٤]

ويقول: «الحركة الحديثة هى ثورة وليست تجديداً لأنها تتدخل فى الجوهر المسئول عن تعويق التطور الطبيعى للشعر العربى» [ص ١١٥].

ويقول: «عندما نقول إن الحداثة فى الشعر الجديد، هى مفهوم حضارى قبل كل شىء فإن هذا التعبير يعنى جملة أشياء.. يعنى أولا أن هذا الشعر هو الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربى الحديث، لا فى همومه العاطفية، أو احتياجاته الاجتماعية أو أزماته النفسية، وإنما فى ثورته الحضارية المعاصرة. وهو يعنى ثانياً أن هذا الشعر هو أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة، وليس وجهاً سياسياً أو لافته أيديولوجية ولكنه العنصر الجمالى الذى يتسق مع مسار هذه الحضارة ولايشذ عنها» [ص١١٦].

ونلاحظ أن هذه الأفكار شديدة الأهمية والخطورة بالقياس إلى الزمن الذى صدرت فيه [١٩٦٨] أنها تكاد لا تنطبق على تجربة الستينيات الرومانسية، وتميل أكثر إلى استشراف التجربة الشعرية التالية فى السبعينيات، لأن تجربة الستينيات لاتستطيع مثلا أن تستغنى عن الوصف كأداة فنية، كما أنها لاتعيد صياغة العالم، بل هى إن صح الوصف تجربة تصطاد الرؤية مما يدور فعلا فى العالم، أى أنها تجربة لاتسعى نحو الخلق ولكنها تجربة تسعى إلى الفناء للعالم، وللقيم الأخلاقية فيه، ومن هنا يقل رصيد الكشف فيها ويزداد رصيد **الثبات**، كما أن تجربة الستينيات ظلت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعمل السياسى أو على الأقل ظلت الأيديولوجيا هاجساً رئيسياً لإبداعاتها وهكذا.. بل ويمكن استعراض بعض الأفكار التى وردت فى مقدمات مجلة [إضاءه ٧٧] لسان حال فصيل شعرى عرفته القاهرة فى السبعينيات، صدر العدد الأول منها فى يوليو ١٩٧٧، لنتعرف على مدى التقارب والاستفادة التى نالتها هذه التجربة من تنظيرات الناقد:

- الفن إدراك جمالى للواقع لايعكسه عكساً آلياً، بل يخلق بطرائق التعبير المجازى موازاة رمزية لهذا الواقع فهو إذن موقف وتشكيله، موقف من العالم، وتشكيل يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية.

- إن ارتباط الشاعر بالشعب والثورة يقدر بنجاحه فى [صياغة] أشواق شعبه صياغة راقية مستخدماً ومطوراً أداة هذا الشعب وخبرته فى التاريخ.

- المعنى أو المضمون عندنا ليس إلا مستوى واحداً داخلا فى نسيج من العلاقات الجمالية ويترتب على ذلك، أن أية عمدية دوجماطيقية تتجه إلى اجتزاء هذا المعنى وابتساره عن نسيجه، بهدف إبرازه والتأكيد عليه، إن هى إلا خروج عن دائرة الفن الحقيقى كما نفهمه نحن وكما نرى أن مرحلتنا التاريخية تقتضيه.

- عندما تصبح الكتابة الشعرية إعادة إنتاج لعلاقات شعرية سابقة، يصل الإبداع، وهو الحركة المستمرة، إلى لحظة سكونية، وتزدهر بالتالى قواعد الصنعة ووصفات المدارس عند ذلك يصبح التجريب مرحلة أولى ضرورية نحو تخليق التجربة الفنية المتميزة، وتحقيق وعى شعرى مغاير.

رابعاً: الشعرية اليوم

يرصد **غالى شكرى** هذه الفجوة التى حدثت بين العمل الأدبى والنقد من جهة، توازيها وتناظرها فجوة بين النقد والقارئ من جهة أخرى [برج بابل ١٠٤] ويرد أسباب هذه الفجوة إلى تمزق الدورة الجدلية بين العمل الأدبى والنقد والقارئ، ويردها أيضاً إلى غياب المصداقية عندما انقطع الخيط السحرى الذى كان يشد القارئ إلى النقد مما تسبب فى تراكم عديد من المشكلات الفكرية والجمالية دون قدرة على التشخيص وبالتالى الحل، بل دون اكتشاف فى بعض الأحيان.

ويمكن أن نمد الخط على استقامته لكى نتتبع الأزمة الكبرى التى تعيشها مجتمعاتنا داخل هذه الفوضى المخيفة التى قلبت الموازين رأساً على عقب، ومن ثم اختلطت القيم وضاعت أبجديات الحضارة فى الوحل [برج بابل - ص ٩٥].

يشهد الكون اليوم مرحلة جديدة، تصبغ الوجود البشرى كله فى العالم مابعد الصناعى، مابعد الحداثى، بعد ثورة العلم وتطبيقاته طوال المرحلة الأخيرة ثورة الإعلام والتوصيل والاتصال العالمية التى بدأت فى المراكز الصناعية المتقدمة وانتشرت لتغطى كل دول العالم رأسمالية واشتراكية، شمالية وجنوبية، شرقية وغربية، توجهها أو تقودها تلك المراكز التى حققت أشواطاً

من التقدم إبان الثورة الصناعية، ولكن العالم كله لايستطيع أن يفلت سلبًا أو إيجاباً من آثارها ونتائجها.

لقد أصبحت الأسس العامة لهذه المرحلة الجديدة تمثل حقائق اليوم التى لانستطيع أن نتوارى عنها.

مفكرو ما بعد الحداثة فى الغرب اليوم، أصبحوا يرفضون الحداثة على أساس أنها صارت من علامات الماضى، بعد أن استوعبتها النظم الشمولية وتحولت إلى ثقافة النخبة، وشهد الغرب تحلل البنيوية ذاتها حيث وحدة الفكر، وتمركزه حول بؤرة، وكليته، وصرامته العقلية المغلقة.

وإذا كان هناك من يرون أنه بسقوط الاشتراكية فإن العالم قد وصل إلى نهاية التاريخ وأن ماسيحدث بداية من الآن هو التكرار واستقرار مجتمع مابعد الحداثة القائم على الصورة والإعلام، مجتمع المديرين والمهندسين شديدى التخصص و(اليوبيز) أى المهنيين الشبان المندمجين فى المؤسسة، والذين يتقاضون أجوراً عالية ولايوجهون أى نقد للنظام.

فإن هناك اتجاهات أخرى تقدمية ترفض التصورات السابقة التى تتصور نهاية التاريخ كشىء ثابت نهائى، وتعمل هذه الاتجاهات الجديدة على عدم نزع المعنى الاجتماعى عن الواقع الجديد إيماناً بأن ما حل بالعالم هو أزمة عميقة، وأن المشروع الاشتراكى يحتاج إلى التجديد وإعادة الفهم فى ظل الظروف الجديدة التى شهدت التطور العاصف للتكنولوجيا والمعلومات والاتصال.

يقول لنا الناقد: «إن التطور المذهل قد سلب الإنسان جانبًا كبيراً من الإرادة، وجانبًا كبيراً من المبادرة، فقد أصبح الإنسان يشعر بالعجز والاستلاب، وهذه مشكلة لاتخص مجتمعًا دون آخر، وإنما تخص العالم بأسره» [مرآة المنفى ـ ص ١٧٧].

ويشرح الناقد هذا الشتات الذى يحيط بنا حيث أفراد مبدعون أو نقاد فى جزر منعزلة بلا إطار وبلا معارك حقيقية، وأنه ليست لدينا حركة ثقافية فى الوقت الراهن، وأن المبررات التى كنا نسوقها فى الماضى لم تعد تصلح لتبرير الحاضر [برج بابل ـ ١٢٧] نحتاج إذن إلى فهم مختلف وتحليل مختلف، تحليل قادر على استيعاب معطيات حياتنا الجديدة.

ويحكى لنا الناقد عن ندوة شعرية حضرها أخيراً فى قاعة تشيلسى اللندنية، وأنه لما جاء دور الشاعر **محمد عفيفى مطر** لإلقاء قصيدته وجد القاعة شبه خالية [برج بابل ـ ١٥٩]، ويفسر الناقد مجموعة من الأسباب الموضوعية، ولكننا نود أن نشير إلى الوضع الاجتماعى والثقافى الجديد، الذى أكده الناقد نفسه، والذى اختلف فيه الإبداع الشعرى، واختلفت طبيعة التذوق الشعرى فيه بالتالى، حيث تستشرى حساسية جمالية جديدة فى مختلف الفنون الأدبية وغير الأدبية، حساسية يشترك فى طرحها كل الشعراء، ولكنها تكون فى أصفى حالاتها عند هؤلاء الشعراء حديثى العمر. ويمكن أن نلقى عليها الضوء من خلال حديث **غالى شكرى** عن تجربة الشاعر اللبنانى **يحيى حسن جابر**، هذا الحديث الذى أكد مرونة رؤيا الناقد ورحابة صدره وقدرته النقدية على متابعة التغيرات الجمالية فى الشعر وفى غيره من الفنون من خلال أقصى درجات الرهافة، والوعى العميق يقول عنه إنه يلتقط جزئيات مختلفة وكأنه [يحكى] لنا عن نفسه وعن الناس والحرب والموت والحب، من خلال نسيج **الحياة العادية**، وفى مقطع للشاعر جابر:

نبضة فى الشال

دمعة فى قميصه

ما الذى صادفه على الطريق

من السرير إلى القبر؟

فإلى صدرك يغفو

لينسى أنه ميت غدًا

يرى الناقد أن الالتباس يرسم نصف الوجه للمغنى، والنصف الآخر لصاحب الأغنية، الشاعر [أنا وهو] فى وقت واحد، وتصبح الجملة الاسمية الملتبسة هى سيدة المشهد: الشوارع، الضحية، نبضة، دمعة ما، من، فإلى، وهكذا، الأسماء ليست أعلامًا مشخصة، حتى [الضحية] فهى أية ضحية، والشوارع هى أية شوارع. ويصف الناقد تجربة جابر بضمها مجموعة من السخريات فى قوالب من الحكمة، والمبالغة التى أفضت به فى بعض اللحظات إلى حدود الكاريكاتير، ورصد التصورات المرتجلة للتسلسل الحكائى، وأن الشاعر لايحيد عن العادى والمألوف، ويعمد إلى إغفال البطولة كلياً، ويضيف أن الشاعر لايعرف من الحكاية سوى السرد المتقطع المتماوج، المتجاذب، المتنافر، ولكنه السرد، أما الدرامية فلا علاقة له بها [برج بابل ص ص - ١٧٧ ـ ١٨٢].

وهكذا يلتقط الناقد الحاذق ملامح التجربة الشعرية الجديدة التى تنفى التكوين البنائى المرتكز على بؤرة أساسية، أو بؤر متحاورة، تلك التجربة التى لاتتوجه إلى خلق انفعالات عاطفية، بل تهتم بالحادث الصغير العادى واليومى، وترفض فكرة الخلود، تجربة تفتت المراكز القديمة وتؤمن بالتجاور للخطوط المتوازية التى لاتتقاطع حتى آخر النص فى تناثر وتذر لمعطيات متجاورة حرة، تجربة ترفض المجاز اللغوى، وتؤمن بالجسد وبالحسية الشديدة على أنها شهادة للتجربة، تجربة ترفض التعدد والتأويل وتبحث عن المحايدة والانطلاق من أبسط التفاصيل قبل أن تندرج تحت أى تركيب يمثل منظورات



معرفية من أى نوع، نحن إذن بإزاء نسبية معرفية، بإزاء تساؤل وشك، وليس اليقين أو الاستقرار.

وفى إضافة مهمة للناقد يقول: إن الأدباء الجدد يبحثون عن رؤاهم فى الفرد غير النمطى، داخل النفس، دون نظريات، وفى إطار اللاحتمية، بعيداً عن الراوى الساحر الذى يعلم سلفاً كل شىء ويفسحون للقمع حيزاً مرموقاً، ولايضعون الجسد وراء الواجهات الزجاجية، ولايعبئون بالبطل الإيجابى أو السلبى، وهم يسلخون الأقنعة عن الوجوه فى عودتهم إلى الجذور ويطرحون اللغة غير العاطفية، شبه المحايدة [برج بابل – ص ٢٤١].

لقد تابع الناقد الحالة الشعرية الجديدة التى عبرت عن تفكك أوصال الفرد، وتحلل استمرارية الزمن وانعدام التفرقة بين الحقيقى واللاحقيقى وغلبة الجنس على الحلم والواقع سواء بسواء، وأكد أن هذه هى عناصر الرؤيا [الكونية] الجديدة، فالوجود ككل هو بديل عن الوجود الإنسانى الجزئى الذى كان عماد الرؤيا السابقة [شعرنا الحديث إلى أين - ص ١١].

ويرى الناقد فى أحد الحوارات معه أن المستقبل القريب سوف يشهد ثورة ثقافية شاملة لايقتصر مفعولها على البنى الفوقية للمجتمع، أى أنها ليست ثورة خاصة بالآداب والفنون والأفكار، وإنما هى ثورة شاملة تغير موازين القوى لمصلحة التقدم الاجتماعى الشامل [مرآة المنفى - ص ٢٠].

●

لقد سعت هذه المقالة منذ البداية إلى أن تساهم فى الاحتفال بالناقد **غالى شكرى** الذى يعد واحداً من أكبر نقادنا العرب اليوم، من خلال تحويل هذه المناسبة إلى فرصة لمناقشة النقد العربى، فى تعرضه للشعر الجديد، لنكون قد حصلنا على مكسبين فى الوقت ذاته، المكسب الأول: المشاركة فى تكريم الناقد الكبير، والمكسب الثانى هو طرح القضايا الجديدة على طاولة النقاش وهو مايطالب به الناقد، بل ويمارسه فى متابعته اليقظة للواقع وللإبداع على مدى زمنى يمثل عمره الفكرى والنقدى كله، سنحتاج دائماً إلى نقد النقد، حتى لاتغيب قوانين الحركة الأدبية مطردة النمو، ونحن مؤمنون بأن إحياءالفكر والنقاش، بإصرار وإخلاص، سيصل بنا كما يقول **غالى شكرى** إلى مرحلة مختلفة، لأن العمل الثقافى هو السبيل الوحيد لتطوير حياتنا اليوم، والنهضة الحقيقية إنما تبدأ بأشياء صغيرة، ومتفرقة، فى مجالات متباعدة، ولكنها تصل إلى التدفق فى مجرى جارف يظل يتسع ويسرع لكى يأخذ مكانه الطبيعى فى صياغة التاريخ.■

المصادر والمراجع

١- **أحمد حسان**: - مدخل إلى مابعد الحداثة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (٢٦) - القاهرة ١٩٩٤.

٢- **جابر عصفور**:

● تجريب القصيدة المحدثة - جريدة الحياة - ١٧ أكتوبر ١٩٩٣ - لندن - ١٩٩٣.

● من العمل الأدبى إلى النص - جريدة الحياة - ٢٨ نوفمبر - لندن - ١٩٩٣.

الإبداع الذاتى والحداثة - جريدة الحياة - ١٢ ديسمبر - لندن - ١٩٩٣.

٣- **جاك دريدا**: - الكتابة والاختلاف - ت كاظم جهاد - دار توبقال - بسلسلة المعرفة الفلسفية - الدار البيضاء ١٩٨٨.

٤- **دافيد لوبروتون**: - **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة - ت. محمد عرب صاصيلا** - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ١٩٩٣.

٥- **رامان سلدن** - النظرية الأدبية المعاصرة - ت جابر عصفور - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة - باريس ١٩٩١.

٦- **صلاح قنصوه**: - مابعد الحداثة - محاضرة ألقاها فى منزل عبد المنعم تليمة - مساء الخميس ٥ يناير ١٩٩٥.

٧- **عبد المنعم تليمة**

● مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٧٦.

● الإبداع الفنى فى حقائق الثورة الثالثة - جريدة الأهالى ١٧ أغسطس ١٩٩٤

٨- **غالى شكرى**:

● شعرنا الحديث إلى أين (ط ٣) - دار الشروق - القاهرة - ١٩٩١.

● العنقاء الجديدة (ط ٣) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٣.

● مرآة المنفى (ط٢) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٤.

● برج بابل - دار رياض الريس للكتب والنشر - لندن - د. ت.

٩- **فريدة النقاش**: قضايا مابعد الحداثة فى الأدب والنقد - مجلة أدب ونقد - العدد ١١٢. القاهرة - ١٩٩٤.

١٠ - **مارجريت روز** - مابعد الحداثة - ت. أحمد الشامى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٤.

١١- **مجلد إضاءة ٧٧** - دار الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى - القاهرة - ١٩٩٤.

١٢- **أمجد ريان**

● تجربة التسعينيات فى الشعر المصرى. مجلة الفعل الشعرى - العدد ٢ - القاهرة - ١٩٩٤.

● من المجاز اللغوى إلى المجاز المشهدى - مجلة الجراد - العدد ٢ - القاهرة. ١٩٩٤.

صفحة مجهولة من تاريخ غالى شكرى

«رواية / روايات».. عن الزمن الحافل

حسين حمودة

— ١ —

تستنهض رواية غالى شكرى (مواويل الليلة الكبيرة)(*) تجارب وأصواتاً متنوعة، متناغمة ومتعارضة ، فى آن، لعدد كبير من الساسة والمثقفين، الأحياء، وأيضاً - الأموات (اقرأ: والشهداء والقتلى)، ممن صاغوا حركة التاريخ السياسى والثقافى، المصرى والعربى، أو كانوا ضحايا لهذا التاريخ. فمن **شهدى عطية الشافعى** إلى **غسان كنفانى**، ومن **جمال عبدالناصر** إلى **خليل حاوى**، ومن **صلاح حسين** إلى **راشد الخاطر**، ومن **على فودة** إلى **إسماعيل المهدوى**، ومن **مصطفى خميس** إلى **أمل دنقل**.. تتحرك ال «روايات» المتعددة داخل هذه الرواية، مستعيرة «خطابات» داخلية لهؤلاء جميعاً، مانحة إياهم مساحات متكافئة تقريباً؛ يصبحون فيها «رواة» مستقلين يروون تاريخاً آخر غير التاريخ الرسمى، ويرصدون وقائع مستترة وراء الوقائع المعلنة، ويعبِّرون - فى النهاية - عن تلك البوتقة الهائلة التى اعتملت، تفاعلت وانصهرت، فيها تيارات وتوجهات شتى، وعوامل بقاء وفناء شتى، فى حقبة حافلة؛ تمتد عقوداً طويلة، من الأربعينيات وحتى أوائل الثمانينيات من هذا القرن؛ وقت غزو إسرائيل للبنان، وهذا الغزو يمثل «البداية» التى «تنتهى» إليها آخر نقطة من الزمن المرجع الذى تتحرك فيه هذه الرواية؛ تهتم به، وتنطلق منه وتنتهى إليه، وتحتفى - احتفاء الوثيقة - بمسمياته وأحداثه، وتتوقف - تفصيلا - عند «معلوماته» و«أرقامه»، وتختزل - اختزالا دالا - «خلاصات» تأثيراته ووقعه على أفراد محددين، وأيضاً على جماعات وشعوب بأكملها.

— ٢ —

فضلا عن شخصية الراوية المتخيَّلة، الصحفية التى تشير الرواية إلى أنها ترفع الحجب وتهتك الأسرار وتؤكد أنها «جاسوسة الدفاع» و«لصة المحاكم»، والتى تفتتح الرواية وتختتمها، وتتحدث بلسانها فى عدد من فصولها (: «ملف سرى للغاية»، «ملاحظات على البلاغ الثانى»، «ملاحظات على البلاغ الثالث»، «ملاحظات أخرى على البلاغ الثالث»، «ملاحظات غير نهائية على البلاغ الثالث»، «شبهات بخيلة وأدلة كريمة»، «محاكمة علنية جداً»، «حيثيات واضحة قليلا»، «حيثيات غامضة تماماً»)، وتقوم فى هذه الفصول بدور من أدوار «ربط الخيوط» الواصلة بين عوالم متناثرة فى الفصول الأخرى، وبدور من أدوار الاعتراف عن حياتها وحيوات الآخرين، وعن زمانها وأزمنتهم.. فضلا عن هذه الشخصية الراوية، تحتل أيضاً أدوار الرواة، فى فصول الرواية الأخرى، شخصيات بعينها، مرجعية مسمّاة: **إسماعيل المهدوى** (فصل «البلاغ الثانى»)، و**جمال عبدالناصر** (فصول: «البلاغ الثالث»(١)، «البلاغ الثالث»(٢)، «البلاغ الثالث»(٣)، «البلاغ الثالث»(٤)، «البلاغ الثالث»(٥)، «البلاغ الثالث»(٦)، «البلاغ الثالث»(٧))، و**مصطفى خميس** (فصل «ليالى العود فى كفر الدوار»)، و**شهدى عطية الشافعى** (فصل «على الربابة يا أبو زعبل»)، و**صلاح حسين** (فصل «بكائية على ناى كمشيش»)، و**خليل حاوى** (القسم الأول من فصل «موال بدوى»)، و**راشد الخاطر** (القسم الثانى من الفصل نفسه)، و**غسان كنفانى** (القسم الأول من فصل «موال بحرى»)، و**كمال ناصر** (القسم الثانى من الفصل نفسه)، و**على فودة** (القسم الثالث من الفصل نفسه)، و**أمل دنقل** (فصل «موال صعيدى»).

يتحدث هؤلاء جميعاً، فى هذه الفصول والأقسام، خلال خطابات تراوح بين «المونولوج» و«الديالوج»؛ وهى



مراوحة تجعل هذه الخطابات تبدو - فى بعد من أبعادها - مغلقة على ذاتها، مثقلة ببؤرة الاعترافات الخاصة، مسيّجة بمنطق كتابة المذكرات، أو شبيهة ببوح داخلى فى حجرات مظلمة، كما تبدو - فى بعد آخر - خطابات معلنة، موجهة إلى آخرين، مروى عليهم مفترضين، تتوجه إليهم فى لحظات من تماسّ عابر، استثنائى. كأن هذه الخطابات، بذلك، بمثابة شهادات للتاريخ، عن الذوات وعن الآخرين؛ عن عوامل داخلية خاصة بهؤلاء جميعاً، وعن الفترة التى احتوتهم، وعن العلاقات التى أثرت فيهم وتأثرت بهم، فى آن.

- ٣ -

هكذا، فى البنية المفتوحة، غير المركزية، التى تستوعب رواة مختلفى النزعات والتوجهات، والتى تتأسس على ما يشبه «نموذج النويات المتعددة» Muliple neucli Model، تتجاور - ظاهريا - وتتصارع - على مستوى أعمق - رؤى وتصورات من صاغوا الحلم ومن كانوا ضحايا له؛ من كانوا فاعلين فيه ومن كانوا شهداء له ومن كانوا شاهدين عليه ومن كانوا مستبعدين عنه، على حد سواء. ومع هذا الاختلاف والتنوع، يظل الأفق الذى تطل عليه هذه «الروايات» - وليس الذى تطل منه - وتتجه إليه وتخاطبه، من مروى عليهم وقراء ضمنيين أو فعليين، متجسداً خلال آليات متجانسة، تكاد تكون واحدة: رغبة فى البوح والشهادة عن تجارب كان البوح عنها - فى زمن ما - بمثابة مغامرة، وكان إعلان الشهادة حولها أمراً مستبعداً ونزوعاً إلى عدم تسييد حقيقة واحدة عن العالم، بل سعى إلى تقديمه مصحوباً باحتمالات،وإمكانات النظر إليه بطرائق متباينة، من «مناظير» متباينة . من هنا، تتحدث الصحفية (الشخصية التى تفتتح دائرة الرواية وتغلقها، وتعمل على تنظيم موادها المتناثرة، بما ينحو - قليلا - إلى جعلها مركزاً، فى بنية ينتفى منها وفيها كل مركز) إلى أولئك المروى عليهم حديثًا محدد الصياغات، يجعلهم مشاركين فى تشكيل العالم الذى يصل إليهم، وليس محض متلقين لهذا العالم من اتجاه واحد؛ من منبعها ومنابع الرواة الآخرين إلى مصبهم هم: «لن أتفلسف عليكم وأقول...» (ص٥)، «سأتركم مع البلاغ الأول فى القضية (...) وهو البلاغ الأول حسب ترتيبى، أمام أنتم فلكم أن تعيدوا الترتيب كما تشاءون(...) ويحق لى (...) أن أشطح بعد التسجيل الحرفى لأقوال كل شخص، طالما أنكم تعرفون أنها انطباعاتى الخاصة التى لا علاقة لها بالتحقيق» (ص١١).

من هذه المسافة التى تنصّ عليها الرواية، بوضوح، بين «الشطح» الداخلى و«الحقيقة» القابلة للخضوع لمنطق «تحقيق»ما، يتحرك عالم (مواويل الليلة الكبيرة) حركة متحررة، مراوحة، تنتقل - دونما عائق - أولا بين ماهو داخلى، شخصى، منتم إلى الحلم والفانتازيا، وما هو قابل للاحتكام على المستوى «المرجعى»، «التاريخى»، وثانياً بين ماهو قريب من طابع غنائى، صرف، وما هو مقترن بمنطق الرصد والتسجيل، وثالثًا وأخيراً بين نماذج من عالم يحفل بالمثقفين الفاعلين والساسة المعروفين، ونماذج أخرى ممن فرض عليهم أن يقعوا فى مواقع هامشية، أو أن يعانوا النفى، متعدد المستويات ومتعدد درجات الوطأة، فى فترة كانت حافلة، مزدحمة بالآمال والأحلام، وبالآلام والأوهام أيضا.

- ٤ -

المستوى المرجعى، التاريخى، يتم الإلحاح عليه فى الرواية، خلال الروايات المختلفة، من زوايا متنوعة، وبصيغ متنوعة. فى مواضع، تستند هذه الروايات إلى منطق بعض الحوليات التاريخية التى تتوقف عند «السنوات» بوصفها انتقالات فارقة، مقترنة بوقائع كبرى. فى هذا المنحى نجد، مثلا، حشداً من الإشارات إلى سنوات يتفق - فى التأريخ لمصر المعاصرة - على أنها سنوات مفصلية (كأن هذه «السنوات» بهذا المعنى، «أيام العرب» القديمة، وقد بعثت فى زمن جديد، بصيغة جديدة). فى رواية راو من الرواة، نقرأ - فى صفحة واحدة - عبارات من قبيل: «بعد أربعين عامًا أخرى كانت ثورة ١٩١٩ بقيادة **سعد زغلول** (...) عام ١٩٦٧ رأيت صورة **أحمد عرابى** فى قلب **جمال عبد الناصر** (...) مشهد لم يقع عام ١٩٨٢ ..» (ص١٧)، أو نواجه فى رواية واحدة أخرى، لراو واحد آخر (**إسماعيل المهدوى**)، تتابعًا من الإشارات إلى سنوات: ١٩٥٤، ١٩٦١، ١٩٦٢و١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٧، وكلها مقترنة بتغيرات «حاسمة» (انظر ص ٢٩).

لكن هذا المستوى المرجعى التاريخى يتصل أيضًا فى الرواية بكيفيات تلقى الشخصيات، تلقيا خاصًا، للوقائع المتعارفة فيه. إن السنوات التى تتوقف الرواية عندها، يتم استكشاف جوانب خاصة فى وقائعها المهمة، بحيث تقترن هذه الوقائع لا برصد محايد، بل بتفاعل

الشخصيات معها (لاحظ السنوات التى تتوقف الرواية عندها، وقفات مختلفة، من زوايا مختلفة، صفحات: ٨ و ٥١ و١٣٥ و١٤٧ و١٧٩). كما أن هذه السنوات توضع، أحياناً، موضع الاختلاف فى التقييم، خلال حوارات الشخصيات: «علق الآخر: لا (...) لسنا فى عام ١٩٧٨ ولا فى عام ١٩٨٠. إننا فى يونيو ١٩٨٢، الذكرى الخامسة عشرة على هزيمة ١٩٦٧، قال الثالث: لا تعقدوا المسائل، إنه الغزو، بلا زيادة ولانقصان» (ص١٨٤). كذلك، فى هذا المستوى، نجد إشارات كثيرة إلى أسماء مرجعية بعينها (**خالد محى الدين، عبدالحليم حافظ، محمود أمين العالم، الملك حسين، النميرى، الشيخ إمام، أحمد فؤاد نجم، محسن الخياط، عدلى فخرى، نادية لطفى، عادل إمام، صلاح عبدالصبور، جابر عصفور، لويس عوض، أحمد عبدالمعطى حجازى..**)، وإلى تيارات سياسية مسماة (انظر ص٦٢)، وإلى أماكن مسماة أيضا (مقهى إيزافيتش، أتيليه القاهرة ..)، وإلى وقائع وأحداث مرجعية (حريق القاهرة، حادث المنشية، أيلول الأسود). وكل هذه الإشارات تتحقق بسعى إلى رصد ما هو متعارف، ومن هم متعارفون، ولكن من منظور ليس متعارفاً؛ إذ يقترن أغلب هذه الأسماء والمسميات بصفات أو بأحكام بعينها، مؤسسة على سياق الرصد المتنوع بتنوع الرواة والمواقف والسياقات؛ بما يجعل (مواويل الليلة الكبيرة)، فى النهاية، كشفاً داخلياً عن عوالم تبدو مكشوفة خارجياً؛ وبما يجعل من الرواية، أيضًا، منظومة فنية من مساءلات لتاريخ (لوقائع ولأسماء ولأماكن ولسياق) متغير درجات الحضور فى حاضر الرواية.

بذلك، لا تقنع هذه الرواية بدور من أدوار «التسجيل» أو «التوثيق». يضاف إلى هذا أن الحقبة المرجعية (التى يحيط بها قوس الزمن الذى تقطعه الرواية) يتم رصدها، أحياناً، بنزوع اختزالى يسقط منها تفصيلات، ويبقى على تفصيلات، ويمارس عليها آلية من آليات الاستبعاد أو التأكيد، وكل هذا يقترن ـ بالطبع ـ بتصورات الشخصيات ورؤاها وبالمواقع التى تطل منها على هذه الحقبة، أو بزوايا النظر التى تنظر خلالها إليها. يقول **عبدالناصر**، مثلا، باختصار، عن الواقع الثقافى ـ المسرحى خصوصا ـ فى مصر، الذى كان شاهداً عليه، و ـ إلى حد كبير ـ صائغاً له: «وأقرأ العجب فى الصحف والكتب، ما ينشر وما لا ينشر، ما يذاع وما لا يذاع، ما يمثل وما لا يمثل. من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار أجد المسرح المصرى يقدم فكرة واحدة لا تتغير..إلخ» (ص١١٧). أو تختزل الراوية المتخيلة ما تراه فى الواقع العربى الذى تنقله إليها نشرات الأخبار: «.. الدم بين الجبال والوديان. الدم فى لبنان. من عمان إلى بيروت. عشر سنوات مضت، ولم ينته نهر الدم الفلسطينى اللبنانى السورى المصرى العراقى المغربى..» (ص١٥١). أو تلخص شخصية «إحسان» ـ إحدى الشخصيات المتخيلة أيضًا ـ واقع مصر فى سنوات السبعينيات، خلال استقراء خاص لما تنشره الجرائد الرسمية: «صفحات الجرائم أصبحت معروفة ومكررة وتدعو للسأم(...) صفحات الوفيات أمست قائمة يومية بأخبار السكتة القلبية والسرطان وانفجارات المخ. صفحة الإعلانات ثلاثة أرباعها مصايد للأسماك الملونة، شبكة ملغومة لاختطاف أصحاب النوايا الحسنة وأموالهم القليلة..» (ص ص٨٤، ٨٥).

مثل هذه الاختزالات/ التلخيصات/ الاختصارات/ الاستقراءات الشخصية لواقع متعدد الأبعاد فى مصر والوطن العربى، تتصل ـ فى النهاية ـ بطموح إلى وضع العالم المرجعى كله، بمستوياته السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، موضع المساءلة أو التساؤل ومن ثم إعادة النظر، كما تقترن ـ بالطبع ـ برؤى وأحكام قيمية ومستويات لغوية متنوعة، تنطلق من التنوع الذى تصاغ به شخصيات الرواية ورواتها، خيالية كانت أو مرجعية.

— ٥ —

فى هذا العالم متعدد الأبعاد، الذى يراوح رصده بين منطق «الوثيقة» ومنطق «الخيال»، تثار ـ بسرعة ـ قضايا عدة، ترتبط بالحقبة المرجعية التى ينطلق منها وينتهى إليها عالم الرواية. وكل هذه القضايا تتجسد فى الرواية، أيضًا، خلال أثرها على الشخصيات أو خلال تأثر الشخصيات بها، وليس خلال منحى تجريدى خالص؛ يضع الفكرة فى مواجهة الفكرة، والمفهوم فى مقابل المفهوم.

فى هذا السياق، نرى مثلا أن تصارع الانتماءات بين الأصوات المتعددة يتم تجسيده عبر ما يشبه «حرب ملصقات» يصوغ كل ملصق منها انتماء بعينه: «شاهدت إعلانات شركة النجمة بعد الظهر وفى الصباح شاهدت فوقها ملصقات من نوع آخر(...) ملصقات للمسجد الأقصى وكنيسة القيامة وصور عبد الناصر» (ص ١٧٠). كذلك تثار، بطرائق موازية، قضايا من مثل: التراث والهوية (انظر ص ١٦٣)، أو المعرفة ودورها فى تغيير المجتمع (انظر ص ٢٦)، أو الحرية السياسية والحرية الاجتماعية (انظر ص ٢٨)، أو العلاقة بين العدل والثورة، وبين التغيير السلمى وإراقة الدماء (انظر ص ص ٦٢، ٦٣)، أو بين نزعات التقدم واتجاهات التدين



(انظر ص ٦٦) .. وكل هذه القضايا، وغيرها، تثار خلال توزع الشخوص بين أطرافها، أو تساؤلاتهم حولها.

وفى هذا العالم، أيضًا، بحقبته المرجعية الممتدة، تصوغ الروايات المتنوعة، والحيوات المستعادة، كيف تختفى ملامح لتظهر أخرى، وكيف تأفل قيم لتبزغ أخرى. كأن الرواية، بذلك، تقدم تعبيراً متنوعاً عن هاجس التغير الذى يطال كل أحد كما يطال كل شىء. هنا، يقترن التغير، أكثر ما يقترن، بالتحول إلى الغياب أو الموت. خلال فصول الراوية، جميعا تقريبًا، نشهد حشداً من الغائبين بالموت الفعلى، أو بالسجن، أو بالحصار، أو بالهجرة عن الوطن. تتردد الشائعات عن موت شخوص الرواية المتخيلين :(«مصرع إحسان خطيبة نصحى المحلاوى، انتحار شخص مهم يدعى محمود، مقتل عازر جرجس، وقبل ذلك كله وفاة سهى». - ص ١٨٢)، كما تستعاد أصوات الموتى/ القتلى/ الشهداء، بنوع من مدافعة غيابهم الفيزيقى عن طريق تأكيد حضورهم الإنسانى والثقافى.

إن الموت، مجازياً أو فعليًا، يظل فى هذه الرواية عنصراً واضحًا، مهيمناً، وثابتاً - وحيداً تقريبًا - ضمن متغيرات شتى. تتصل بحضور الموت تساؤلات حول «المساواة» فيه، وتساؤلات حول من يكون، فى الموت، قاتلا أو قتيلا، شاهداً أو شهيداً (انظر ص ٢٠٦). ويتصل، بهذا الحضور ما يشبه الظل الشامل، المحيط، الذى يتصاعد بالموت الفردى إلى الموت الكامل الجاثم على بلدان عربية تختصر الوطن العربى كله تقريبًا: «.. يتأكدون من الموت الفلسطينى عشرات المرات بالموت اللبنانى والسورى واليمنى والليبى والتونسى والمصرى. يتأكدون من الموت بالموت، بالمزيد من الموت، بأن يصبح الموت هو القاعدة الصحيحة» (ص ١٩٠)، «.. كانت الجثث تأكل الجثث. كان الموتى يضاجعون الموتى. ولكن الموت لم يكن يميت الموت» (ص ١٩٩).

هل خاتمة الرواية، التى تثير مجموعة تساؤلات تبدو كأنها تصب فى وجهة أخرى، تضع «الولادة» فى مواجهة الموت، وتلح على ضرورة الاختيار الحاسم بين أحدهما؛ بين أن تلد «شلبية» - الشخصية المتخيلة - أو أن تموت (انظر الفقرة الأخيرة بالرواية، ص ٢١٨) - هل هذه الخاتمة تمثل نوعاً من عبور مجازى لظل الموت الممتد خلال فصول الرواية؟ هل تفتح هذه الخاتمة نافذةً ما يمكن أن تطل على أفق آخر، فى زمن محتمل آخر، وفى علاقات ممكنة أخرى، خارج زمن الراوية وخارج علاقات عالمها القائم؟

أيا كانت الإجابة، فمثل هذه التساؤلات التى تنتمى إلى بعد واحد من بعدى الراوية الأساسيّيْن (المتخيل، لا الوقائعى)، والتى تثيرها «رواية» واحدة فحسب من «روايات» متعددة تتضمنها (مواويل الليلة الكبيرة)، تظل - فى فعل التلقى الذى يمتد خارج الراوية؛ خارج نقطتها الأخيرة - مفتوحة على عالم احتمالى، لا تقترب الرواية منه، حتى وإن ظلت تنشده وتتوق إليه بطرائق شتى؛ وحتى وإن كان بعض جزئيات الرواية يومئ إلى إمكان من من إمكانات مجاوزة هذا العالم، ولعل عدداً من هذه الجزئيات يتأسس على عنوان الرواية نفسه.

- ٦ -

يومئ عنوان الرواية: «مواويل الليلة الكبيرة» لنوع من تحويل زمنها، الحاضر والمستعاد، إلى «عبرة» قديمة يمكن استخلاصها من تجارب منتهية، ويمكن جعلها محض «تناولات» يغنيّها من يغنيها فى «ليلة كبيرة» ما.

يمثل الشق الأول من العنوان - «مواويل» - بؤرة دلالية تشع فى «روايات» الرواية، وفى عناوين فصولها، إشعاعات متكررة. يتمثل «مصطفى خميس»، مثلا، فى روايته، صورة «الموال» التقليدية، فيبدأ روايته بفاتحته المعروفة: «الأوّله آه/ والثانية آه/ والثالثة آه.. إلخ» (انظر ص ٦٩). ويسوق «صلاح حسين» فى روايته موالا أو تمثلا للغة موال: «يا شاهندة وكفنيّنى/ بالدم.. دم حسين» (انظر ص ١١٢)، واسترجع مطلع الموال المعروف «يابهية وخبرينى عااللى جتل ياسين»). وبجانب هذا التمثل الحرفى لبعض مطالع المواويل الشعبية المصرية، تحفل الرواية/ الروايات بإشارات كثيرة إلى المواويل: «وأصبح حنفى المحلاوى موالا شعبياً فى صدور الجميع وعيونهم، وأنت الذى غنيت لبهية وياسين وأدهم..» (ص ١٨٥)، «قلت فلأوزع عليهم نظارات محلية من صنع أدهم وياسين وبهية» (ص ٤٠)، «حين بدأت الهتافات (...) تمتزج بمواويل أدهم الشرقاوى وياسين وبهية وسليمان الحلبى..» (ص ١٩٣).. إلخ، فضلاعن تسلل «الموال» إلى عدد من عناوين الفصول/ الروايات: «موال صعيدى»، «موال بدوى»، «موال بحرى»، «موال جبلى».

وتتصل «الليلة الكبيرة» - وهى تشير إلى حفل العرس، أو حفل الموت؛ إلى

ذكرى الميلاد أو الموت، معًا - بدلالات متعددة تتكرر، بدورها، تكرارًا لافتًا فى فصول الراوية، مقترنة بأصوات الرواة فيها: «رأيت البعض يقيمون سرادق يشبه ليلة المأتم، والبعض الآخر يقيمون سرادق يشبه ليالى الزفاف» (ص ٢٠٤)، «ليلتنا نحن، دون سوانا، أليس كذلك؟ (...) ولكنه قال فجأة: أكبر ليالينا لم تأت بعد» (ص ١٨٧)، «نهارنا سيكون أطول من ليلتنا وأكبر» (ص ١٩٠)، «فى ليلة العرس كانت أسنانى قد تركت علاماتها الحمراء فى كل جسده، أكثر كثيراً مما يترك الرجال عادة فى الليلة الكبيرة» (ص ٢٠٤)، «فقد تطول الليلة أكثر مما نتصور» (ص ٢١٨).

تجعل «المواويل» من العالم المرجعى، بزمنه وأماكنه، وصائغيه وجلاديه وضحاياه وقتلاه وشهدائه، محض تجربة يمكن الغناء عنها؛ كأن هذا العالم قد بات ينتمى - على مستوى ما - إلى «زمن وقائع» قديم، مثله مثل كل تجربة منتهية تتغنى بها المواويل فى صيغتها المتعارفة؛ تعتصر وتستخلص منها العبرة والعظة، أو تتأسى على ما كان فيها ولم يعد قائماً، أو تتساءل عن سر المغزى الذى سارت به الأقدار. وتومئ «الليلة الكبيرة» - كما تشير دلالاتها فى الرواية - لمعانٍ تتصل بالفرح والحزن معا، بالولادة والموت معًا. كأن تلك «الليلة الكبيرة» التى يتوقف عندها زمن الرواية فى تتابعه، فى «الراوية» الأخيرة أو فى الفصل الأخير، والتى فيها «البرق يبرق والرعد يرعد» (انظر ص ٢٠٦)؛ كأنها خاتمة زمن الراوية كله؛ الحبلى بالمخاوف والوعود معًا، والمثقلة باحتمالات مفتوحة على الشىء ونقيضه، فى آن.

تجعل «المواويل» من حاضر الرواية ماضياً؛ فتجاوزه. وتجبّ «الليلة الكبيرة» ما سبقها من ليال؛ فتتخطاها. لكن هذه المجاوزة وهذا التخطى لايقفزان بعيداً عما انقضى ومرّ ولا بعيداً عن آثاره؛ لا عن ملامحه الجميلة ولا عن ندوب جراحه.؛ بل تسعى هذه المجاوزة وهذا التخطى إلى تحقيق فعاليتهما دونما قطيعة أو تعالٍ. هكذا يصلان إلى هذه الفعالية خلال التساؤل والمساءلة، وليس خلال الإدانة والأحكام الجاهزة.

-٧-

إذن، من التوقف - تفصيلا - عند زمن بعينه، وأيضًا من السعى إلى مجاوزته.. ومن أعتماد «التعدد» منظورا أساسياً فى تناول هذا الزمن، بأبعاده المرجعية والمتخيلة.. ومن الاحتفاء بتنوع الرؤى وتباينها (كأنما بنوع من الطموح إلى مناهضة المنظور الواحد، والرؤية «الشمولية» الواحدة، اللذين سادا فى هذا الزمن).. تخلص (مواويل الليلة الكبيرة)، فى النهاية، إلى ما قامت عليه خطّتها كلها، وما بدأ به عنوانها نفسه؛ كأن «المواويل» - بصيغة الجمع - تعبير عما ينتقل من «الرؤية» إلى «الرؤى»، وكأن «الليلة الكبيرة» - بصيغة المفرد - اختزال لزمن محدد، محدود، وإن كان يجبّ ما قبله من زمن ممتد، غير محدود؛ مثلما تجبّ كل «ليلة كبيرة» ما سبقها من ليالٍ صغرى أخرى.. وكأن «مواويل الليلة الكبيرة»، أخيراً، عنوانًا ورواية، تعبير متعدد، متنوع، مستكشف وكاشف، متسائل ومسائل، عن عالم قد انقضى فى التاريخ، وإن لم ينقض حضوره فى الذاكرة الحية. ■

هامش

(*) **غالى شكرى**: (مواويل الليلة الكبيرة)، دار الطليعة، بيروت، فبراير (شباط)، ١٩٨٥ .



غالى شكرى: وليبرالية مجلة القاهرة

سلوى بكر

قا رغم التاريخ المجيد للثقافة فى مصر المعاصرة، ورغم الإنتاج الكمى والكيفى الكبير للمثقفين المصريين، وهو إنتاج يتوزع على عديد من المطبوعات العربية خارج مصر، رغم كل ذلك، فإن المجلات الثقافية فى مصر تعد على أصابع اليد الواحدة، وهى مجلات متواضعة الإمكانيات عموماً، والعاملين فيها أقرب إلى المتطوعين منهم إلى المتخصصين المحترفين.

ومنذ إغلاق «الطليعة»، و«الكاتب»، واحتجاب «الفكر المعاصر» و«المجلة»، ولمدة سنوات طويلة، خلت عاصمة الثقافة العربية من مجلات رصينة، لها قيمتها الثقافية، اللهم إلا مجلة هنا، أو مجلة هناك، يصدر منها بضعة أعداد، ثم سرعان ما تتعثر وتنتهى إلى ما آلت إليه غيرها من المجلات.

ولكن الانتعاشة، وعودة الروح إلى المجلات الثقافية، جرت عندما جرت تغذيتها بمسئولين لهم مصداقية ثقافية، وقدرات حقيقية، ورغبة صادقة فى أن تكون الثقافة انعكاساً حقيقيًا لهموم المجتمع والمثقفين، وتعبيراً عن رغبتهم فى مستقبل أفضل للأمة والناس.

وقد نجحت مجلة «**القاهرة**»، كواحدة من أهم المجلات الثقافية فى مصر والعالم العربى، رغم الظروف الصعبة، التى يعمل فيها فريقها من المحررين، «فالقاهرة»، مجلة تعمل، بلا فاكس، ولا كمبيوتر، ولا آلة واحدة لتصوير الأوراق والمستندات، وفريق العمل فيها محدود العدد، وإن كان فريقًا متميزاً من المثقفين، ويبدو أن موقعها على النهر العظيم، هو الذى يمد العاملين فيها، بنفحات من المعنويات العالية، والشجاعة التى تعينهم على الاستمرار.

وقد نجحت «القاهرة»، لأن **غالى شكرى** أدارها بمنهج توفرت فيه الموضوعية طوال الوقت، ومصلحة الثقافة قبل كل شىء، وهو رجل استطاع إدارة عمله، بعيداً عن مشاكل الحياة الثقافية وأمراضها، فلم يدر المجلة فى اتجاه جماعة بعينها أو اتجاه محدد، اللهم إلا ذلك الاتجاه، الذى يتيح لكل من يرغب فى الإدلاء بدلوه، أن يدليه، شريطة التزامه الجدية ومواجهته لمشاكل اللحظة الراهنة فى الحياة المصرية.

و**غالى شكرى** رجل لم يقفل بابه فى وجه أحد، ولم يتعامل مع الناس من برج عالٍ، ولم يحوّل الثقافة إلى كهنوت يحول بينه وبين الآخرين، تحت شعار الصفوة، والعمق الثقافى، وهو مرض منتشر وشائع بين كثيرين، من أعراضه أن صاحبه يصر على الإرسال، ويصم أذنيه عن الاستقبال، لأنه هو الأكثر فهماً، الأعمق، صاحب الحقيقة المطلقة، وحارسها كما يقول.

وفى ظل أزمة التطرف الدينى، والفساد العام، وهى أزمة فكرية بالأساس، آثر بعضهم الصمت والانسحاب، وآثر آخرون الحلول الجاهزة، غير أن مجلة «القاهرة» وعلى رأسها **غالى شكرى**، ظلت طوال الوقت، جبهة مواجهة فكرية حقيقية، أفردت صفحاتها لكل وجهات النظر حول مسألة الإرهاب الدينى وبشجاعة لا مثيل لها، واستطاعت أن تستقطب كل

الأقــلام الممكنة، وتشـحـذها لطرح المسألة على أرضيتها الأساسية وهى مسألة الفكر.

ولسوف يدهش المتابع لهذه المطبوعة البحثية العميقة، من قدرة «**غالى شكرى**» على استقطاب عديد من الأقلام، التى قد لا ينظر أصحابها فى وجوه بعضهم بعضًا، إذا ما التقوا فى طريق، لفرط التباين فى وجهات نظرهم، واختلاف مشاريعهم الفكرية، التى تحول بينهم وبين التعامل الإنسانى المباشر.

شفا الله «**غالى شكرى**» وأعاده إلينا سالمًا معافى، فنحن فى وقت يضن الزمن علينا بعديد من أمثاله، والوطن أحوج ما يكون إلى مثقفين مثله، قادرين على إزالة الفواصل بين الفكر والواقع، النظرية والتطبيق، و**غالى شكرى** كان يؤكد ذلك ويصر عليه حتى فى أبسط أنواع السلوك، فهو الرجل الذى يعبر عن احترامه لعقول الآخرين، ليس فقط بالحوار والمناقشة والاستماع إليهم، ولكن كان احترامه العملى هذا، يبدأ منذ اللحظة التى يدخل الإنسان فيها مكتبه، فهو يقف ليحيى الصغير قبل الكبير، ويرحب به، ويفرح دون أن يخفى فرحه بكل فكرة جديدة، فاعلة، قادرة على المحاورة والنقاش ودعاء من القلب بالشفاء العاجل والعود الحميد إلى أرض الوطن. ■

غالى شكرى والنقد الاجتماعى

كريم عبد السلام

قال «**غالى شكرى**» واحد من المبدعين الذين نشأوا مع بزوغ ثورة يوليو ١٩٥٢، عاصروا الحقبة الناصرية وما صاحبها من أحداث وانعطافات على المستويين الاجتماعى والسياسى، أصبحت فيما بعد علامات بارزة فى تاريخ هذا البلد وفى تاريخ الوطن العربى كله، الأمر الذى حتم تشكل وعيهم على أساس من الجسور التى تربط الأدب بالسياسة وتربط النقد بالتغيرات الاجتماعية، ساعد على ذلك توجه الأنظمة والمؤسسات فى البلاد العربية، التى تنزع دائمًا إلى تسييس المثقف، فتتعقبه إلى أن يختار بين اثنتين، أما أن يكون بوقًا يتكلم باسم النظام، يدافع عن تجاوزاته ويبرر أخطاءه، وإما أن يصمت أو يرحل، من ذلك لم تستقم حركة الإبداع فى هذا القطر العربى أو ذاك، إلا فيما ندر فحركة الإبداع تقوم على إعمال النظر فى الواقع المحيط واستبطانه للخروج بما يحكم حركته، ومدى ابتعاد أو اقتراب هذه الحركة عن القيم الثابتة التى يعتنقها المبدع، والتى يرجو لها تحققًا فى مجتمعه.

وفى الحقبة الناصرية برز ما يمكن تسميته «بالنقد الملتزم» الذى يرى إلى العمل الأدبى كصورة من المجتمع فى لحظة تاريخية بعينها مما ينبغى معه أن يتجلى فى عمل المبدع ملامح مجتمعه وقضاياه الأكثر أهمية وإلحاحًا، أيضًا تصدى «النقد الملتزم» استكمالا لحركته البندولية - لنقد المجتمع فى سياق نقده العمل الأدبى متممًا بذلك رسالته التى تقوم على مجموعة من المثل الإيجابية وعلى الوعى بدور النقد كعامل مهم وحيوى فى رصد السلبيات وتزكية الروح الإبداعية الحقة، ومن ثم المساهمة فى رفعة المجتمع وتقدمه، ومثل هذا الاتجاه «**غالى شكرى**» و«**إبراهيم فتحى**» و«**فاروق عبد القادر**» و«**أمير اسكندر**» وغيرهم مع تفاوت فى التوجه الغالب لكل منهم، فنجد أن «**غالى**



شكرى، أميل إلى التنظير وإعمال العقل مما يقترب به من عمل المفكر عن عمل الناقد التطبيقى خاصة وأنه يعالج - فى أحيان كثيرة - قضايا اجتماعية وسياسية خالصة. يتتبع أسبابها ويحلل سياق نموها منتهيًا إلى رصد نتائجها، وهو فى كل ذلك لا يبتعد عن صفته الأساسية كناقد أدبى متخصص وذلك بخلاف **«إبراهيم فتحى»** أو **«فاروق عبد القادر»** على سبيل المثال اللذين التزما جانب النقد التطبيقى واكتفيا بترجمة ما ارتأيا أنه الجهد النظرى الخلاق.

فى هذا المقال نحاول الاقتراب من منهجية **«غالى شكرى»** كناقد ينطلق - من علم الاجتماع الأدبى، ونركز فى سبيل ذلك على كتابين من كتبه، نراهما حلقتين أساسيتين فى سياق عمله بعامة، الأول **«مذكرات ثقافة تحتضر»** الذى صدرت طبعته الأولى عن «دار الطليعة» فى العام ١٩٧٠، والثانى: «ثقافة النظام العشوائى» الصادر عن سلسلة كتاب «الأهالى» فى العام ١٩٩٤ والكتابان بينهما خمسة وعشرون عامًا، أنتج فيها **«غالى شكرى»** عدداً من الأعمال ليس بالقليل، لكن بين هذين الكتابين من المشتركات ما يجعلنا نتناولهما بالعرض والتحليل، كما نتناول من خلالهما آلية تفكير **«غالى شكرى»**، والقضايا الأكثر أهمية بالنسبة له. فقد صدر الكتابان فى لحظتين مفصليتين من تاريخ مصر والأمة العربية، صدر الأول بعد انهيار الأحلام كافة، المشاريع التى جاءت بها ثورة يوليو، والتى أخذت فى التآكل جزئيًا، تحت وطأة الإجراءات القمعية والتنكيل بالخصوم والمغامرات العسكرية، وتجلى الدولة الشمولية كأوضح ما يكون، وأثقل جميع ذلك، الهزيمة العسكرية الساحقة أمام الكيان الصهيونى، والتى لم يتبق بعدها إلا المواجهة مع النفس ومحاكمة الأسس التى قامت عليها حقبة كاملة قياسًا إلى النتائج التى تمخضت عنها هذه الأسس.

أما الكتاب الثانى «ثقافة النظام العشوائى» فيأتى متعرضاً لفترة حالكة فى تاريخنا المعاصر، ليست الهزيمة العسكرية الواضحة هى ما يسمها، وإنما التفتت وانهيار منظومات القيم التى تمسك بنيان المجتمع، دون بروز منظومات قيمية أخرى بديلة، بل كل ما هناك حركة فى اتجاهات متضادة، بحيث تؤدى المحصلة الناتجة عن اصطدام القوى إلى إجهاد جميع العناصر، إلى اللاشيء، وهى بمسمى آخر، العشوائية التى لا تنتج عن أنساق واضحة فى أى حقل من حقول المعرفة والفن أو حتى على مستوى المجتمع وبنياته الصغرى كما لا تفرز أية أنساق واضحة فى هذه الحقول، بل تدفع بالتفتت إلى الأمام مغذيةً تيار التشوش، كل ما هناك حالة من العنف العبثى تتجلى فى جميع خلايا المجتمع من العلاقات البسيطة بين الأفراد غير المتعلمين إلى مناقشات أساتذة الجامعات وضيقهم بالاختلاف كقيمة، وبالجدل الخلاق كمحرك وأساس كفيل باطراد الحياة.

مذكرات ثقافة تحتضر

يُعد هذا الكتاب بقسميه (المراجعات والمواجهات) محاولة بذلها المؤلف متلمسًا المخرج من الأزمة الخانقة التى كانت تمر بها مصر فى ذلك الحين، من زاوية أخرى تعليقًا على ما حدث بعد ١٩٦٧.

تم ذلك فى الكتاب بطريقتين: إحداهما (المراجعات) بالعكوف على الثوابت التى جاءت بها ثورة يوليو ١٩٥٢، وإعادة تقييمها، قياساً إلى الحرية كقيمة جوهرية لا يمكن التنازل عنها أو التخفف منها، بل يجب دائمًا النظر إلى المتحقق، على المستويين السياسى والاجتماعى من خلال قيمة الحرية ومدى الإعلاء من شأنها أيضًا محاكمة هذه الثوابت إلى حركة العالم المتسارعة فى الفترة التى شهدت التمرد العظيم لشباب العالم، كما شهدت ذروة المد العينى والوجودى فى الأدب والحركات الفنية على كل نظام والتى تعلى من شأن الحرية الحرة أو الفوضى كفعل صالح للتعبير عن الإنسان فى لحظات يأسه وضيقه وإحساسه بالقهر.

أما ثانية الطريقتين: (المواجهات) فتشتمل على سبعة حوارات مع أعلام الثقافة المصرية والعربية يحاول المؤلف من خلال السياق الذى انتهجه لهذه الحوارات، أن تمثل الرواد الذين أسهموا فى وضع الأسس التى قام عليها الأدب العربى الحديث **«الجواهرى - الحكيم - محفوظ - إدريس - فتحى غانم - إحسان عبد القدوس ويوسف السباعى»**.

والناظر إلى الكتاب بقسميه لا يرى فيه مجموعة من القراءات الفكرية والأدبية انضاف إليها مجموعة أخرى من الحوارات مع أدباء مشاهير، بل يلتفت إلى غاية أبعد يقصدها المؤلف وهى محاكمة ثقافة آفلة، بعرضها عرضاً وافيًا وحثّ أعلامها على الكلام - الدفاع عن إسهاماتهم لكى تبقى لدى الأجيال التالية وثيقة من خلالها حقبة فاصلة فى تاريخهم، رؤية واضحة.

فى الخاتمة التى ألحقها المؤلف بالطبعة الثانية من الكتاب يصف لنا موقفه من الرواد بعد هزيمة يونيو، رداً على سؤال **للويس عوض**، يستنكر فيه غضب الرواد الذين يحتلون وظائف مرموقة فى مؤسسة الثقافة: «لما وقعت هزيمة يونيو الشهيرة، رأيت فيهم أنبياء الهزيمة، ولكنى رأيت فيهم وقتذاك شيئًا آخر إلى جانب شرف النبوءة وهو أنهم جزء لا ينفصل عن المقومات الأساسية للهزيمة، إنهم جزء لايتجزأ من الطبقة الجديدة التى اختارت لأجنحتها المختلفة ألواناً متعددة حتى اللون الأحمر الصارخ أحياناً، وهم لذلك ورغم غضبهم المدوى، إنما ينفذون جزئيات متناثرة فى النظام ولايتعرضون مطلقًا لجوهره، بل إن بعضهم تناول الشعب كمسئول وحيد عن خراب المجتمع، على أن هذا لا ينفى عن مسرحهم صفة الإيجابية، ولا ينفى عن نقادهم من هواة استعداء السلطة، أولئك الملكيين أكثر من الملك صفة الانتهازية، وبعد الهزيمة بدا واضحًا أنه ليس لديهم مايقولونه حتى فى أكثر أعمالهم جرأة وإقدامًا على تحليل كارثة حزيران - يونيو» (ص ٣٩٠).

إن ماحدث وما يحاول المؤلف أن يثبته هنا، كنتيجة لهزيمة يونيو ١٩٦٧ ،هو ذلك الارتباط الشرطى بين النخبة والنظام، تلك النخبة التى عانت من ازدواجية رهيبة تجلت فى قبولها ضمناً أو إعلاناً لصيغة المستبد العادل، وللانحراف بمبادئ ثورة يوليو ١٩٥٢ وتحويلها إلى معتقلات وصيغ للتطهير الكاريكاتورى. إن الكتاب الذين تبنوا أهداف النظام وشعاراته وغضوا الطرف عن الممارسات الكفيلة بنسف الأهداف وتلطيخ الشعارات كان لابد أن يتوقفوا بعد السقوط المدوى للنظام بأهدافه وشعاراته، بما يعلن وما يخفى، كان لابد من نهاية تراجيدية لجيل كامل توازى النهاية التراجيدية لجيل من السياسيين والعسكريين، حتى لو استمروا فى الكتابة أو استمروا فى السياسة.

ربما كانت هذه النهاية تتمثل فى بروز جيل من المبدعين الأكثر جرأة وتحرراً عبروا عن لحظتهم وواقعهم من زوايا مغايرة وبحساسية صادمة، وعلى الصعيد الآخر كانت النهاية متمثلة فى تفتت المجتمع المعلن وبروز التيارات الراديكالية الإسلامية وغير الإسلامية واعتمادها العنف سواء باعتزالها المجتمع أو بمحاولة دفعه إلى تفسير بعينه للنص المقدس، وفى حالة التيارات غير الإسلامية فقد تمثل ذلك بالتمترس وتجييش الجبهات واحتلال منافذ النشر، كما تمثل فى تيارات التسلط والإرهاب التى زحفت إلى المواقع الجامعية.

كانت تناقضات المؤسسة الثقافية واضحة للعيان قبل ٥ يونيو ١٩٦٧، تشكك فى مصداقية هذه المؤسسة. وفى قدرتها على الاستمرار، ورغم ذلك كان رد الفعل من الكتاب، هو نصف الرضا ونصف الرفض، فأن تكون الواجهة الرسمية التى ترفع الشعارات الاشتراكية البراقة ممثلة **بصالح جودت وأمين يوسف غراب ورشاد رشدى ويوسف السباعى**، وأن تنتج مؤسسة السينما معظم الأفلام الاستهلاكية وقليلا من الأفلام الجادة، وأن ينال جوائز الدولة وأوسمتها ونياشينها كتاب من مستويات متفاوتة، إلام يشير كل هذا إذا لم يكن يشير إلى أفول وانتهاء؟

ركام من الممارسات تزول دفعة واحدة بعد أن تترك ندوباً وبعد أن تفرّغ الزمن وتحوله إلى فترة معتمة.

الغريب فى الأمر هو تكيّف المثقفين مع المؤسسة تحت تبريرات مختلفة، وتحويل أنفسهم إلى دماء جاهزة دومًا لتدعيم المؤسسة حين تحتاج إلى الدم الجديد، أما ماليس بمستغرب على الإطلاق، أن يكون التخبط الذى اعترى المؤسسة الثقافية وغيرها من مؤسسات المجتمع فى حقبة الستينيات، البذرة الأولى لتخبط أشمل وأعم يتجلى واضحًا لا لبس فيه فى الحقبة التالية مشكلا ثقافة النظام العشوائى وهو الخط الذى يمكن وصله بين الكتابين اللذين يفصل بينهما خمسة وعشرون عاماً، كما يمكن وصله بين المؤسسة الهيكلية فى الستينيات والمؤسسة التى تعانى التفتت والعشوائية آنيا.

ثقافة النظام العشوائى

يشكل هذا الكتاب مجموعة من المقالات المكتوبة فى الفترة من ١٩٩٣ وحتى أواخر ١٩٩٤ وجميعها تهدف إلى تحليل الظواهر الاجتماعية والسياسية التى تطفو على السطح هذه الأيام، من حيث كونها نتاجًا لتراكمات من الأحداث والسياسيات الماضية، نلمح فيها قدراً كبيراً من المرارة وانعدام الثقة فى اللحظة القادمة، وهو مايتضح من تبيان أننا مازلنا نقف عند اللحظة نفسها التى وقف عليها أسلافنا منذ قرنين من الزمن، لا يزال سؤال النهضة هو السؤال المطروح، بل إن إنجازات الرواد الأوائل للنهضة المصرية الحديثة، قد أصابها العطب وأفرغت من مضامينها، واحتشد المعادون لها من التيارات كافة بدلا من تمثلها والمضى بها خطوة أبعد إلى الأمام. فالقضايا التى أثارها الرواد ما زالت مثارة ولكن بكثير من التعنت وضيق الأفق والضيق بالحياة نفسها، الحياة التى تتطلب المواجهة وليس الهروب كما تشترط الاختلاف والتعدد الحقيقيين لضمان الاستمرار والنماء.



ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام أساسية يسبقها مدخل تحت عنوان «فى ثقافة النظام العشوائى» ويذيلها مدخل ثان بمثابة خاتمة للكتاب، تحت عنوان «إعادة ترتيب أوراق العقل».

وإذا كان المدخل الأول بمثابة المقدمة التوضيحية السريعة لما يشتمل عليه الكتاب من فصول فإن المدخل الثانى يمكن اعتباره قسمًا رابعًا من أقسام الكتاب، يشترك مع القسم الأول «الحفر عند الجذور» فى مجموعة من السمات، فبينما ينزع «**غالى شكرى**» فى القسم الأول إلى تحليل خطاب النهضة المصرية الحديثة من خلال أربعة كتب هى على التوالى «مصر المدنية .. فصول فى النشأة والتطور» للمؤرخ **يونان لبيب رزق**، أبناء رفاعة **لبهاء طاهر** «الأزمة المصرية» **لوحيد عبد المجيد** و«تجديد الفكر القومى» **لمصطفى الفقى**، نجد أنه يتناول فى المدخل الثانى تحليل الخطاب التنويرى من خلال عرضه لثلاثة كتب هى على التوالى «مصطلحات فكرية» **لسامى خشبة**، هوامش على دفتر التنوير» **لجابر عصفور**، «مدخل إلى التنوير» **لمراد وهبة**. أما القسمان الثانى والثالث من الكتاب فيخصهما المؤلف بتحليل خطاب العنف السائد فى الداخل والخارج، مؤكدًا على مقالاته وعدم موضوعيته، فضلا عن الآثار التدميرية التى يخلفها على المستويين: الإعلامى والحركى.

فى القسم الأول من الكتاب يتصدى «**غالى شكرى**» لمصطلح الأزمة ناعيًا السهولة التى يعامل بها المصطلح وداعيًا فى الوقت نفسه إلى الحرص فى استخدامه حتى لا يفقد صفته الإشارية، وهو فى عرضه لخطاب النهضة المصرية الحديثة يستخدم المصطلح للدلالة على ثلاثة منعطفات أساسية فى تاريخ مصر السياسى الحديث، ترتب عليها تغييرات جذرية فى المجتمع لعل أبرزها صعود منظومة القيم الاستهلاكية والنفعية جنبًا إلى جنب مع الاتجاه الهروبى الذى اتخذ أشكالا عديدة منها الشكل السلفى الراديكالى، والمنعطفات الثلاثة التى يشير إليها المؤلف بوصفها أزمات تمثلت فى ثورة يونيو ١٩٥٢ أو ما ترتب عليها من أحداث غيرت بنية المجتمع المصرى وتراتبيته وأدت إلى بروز أشكال تنظيمية تختلف مما كان سائدًا قبلها، ثم هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتى زلزلت الكيان الناصرى الذى كان يبدو مستقرًا وفجرت التساؤلات التى كانت تبدو شكوكًا باهتة، ثم الإجراءات التى سميت بالانفتاح الاقتصادى وصعود طبقة استهلاكية إلى المقدمة دون امتلاكها مقومات القيادة مما أدى إلى تفتيت بنية المجتمع المصرى وإلى تشويه الطبقة المتوسطة التى كانت بمثابة ثقل الميزان فى المجتمع المصرى. ويمكننا أن نربط هذا الفصل مباشرة بالمدخل الثانى الذى يأتى فى نهاية الكتاب والذى يعد بمثابة الخاتمة، فالمؤلف يتعرض خلاله لإشكالية التنوير من خلال كتب «**سامى خشبة**»، و«**جابر عصفور**» و«**مراد وهبة**» رابطًا بين قضية التنوير وقضية النهضة المصرية دون إغفال المسار التطورى لمؤسسات الحكم طوال الفترة الماضية.

يتبنى «**غالى شكرى**» فى المدخل الثانى مفهوم «**مراد وهبة**» بخصوص التنوير باعتبار أن مفهوم الأصالة عند الناس هو احتياجاتهم الحقيقية وسعيهم اليومى غير المنفصل عن التراث.

واليوم إذا شئنا الدقة هو استمرار للحظات مختارة من التراث، هى لحظات متغيرة دومًا حسب إرادة الأحياء فى زمن اليوم، وبالتالى فإن كل يوم يكون محملا بتراثه الخاص أو بالقدر من التراث الذى يحتاجه أحياء اليوم، فلا تعنى لفظة «تراث» مجموعة من المجلدات والإسهامات المقدسة، علينا استقبالها كما هى، نتوارثها جيلا بعد جيل، وإن حدث ذلك فإنما يكون المقصود به جثة التراث غير الفاعل، كما يكون المقصود به التخفف من مواجهة الحياة - الآن والهروب إلى مسميات فضفاضة لا طائل من ورائها إلا إخفاء عجز الأفراد الذين لا يعيشون اليوم خوفًا من مواجهة تحدياته وتحمل المقارنة بينهم وبين الآخرين الذين يعيشون اليوم نفسه، وبدلا من طرح الأسئلة الجوهرية التى يمكن من خلالها اتخاذ خطوات جادة فى سبيل تقليل الفجوات بيننا وبين الآخرين، يتم طرح أسئلة جدلية فارغة تشغل علينا وقتنا وتستنفد طاقتنا وتجعلنا نرى الحياة بوصفها عبثًا ونرى إلى وجودنا الأساسى وجودًا مؤجلا فى حياة أخرى!

إن التنوير من هذه الزاوية ليس حلا إنشائيًا كلاميًا يقابل منطق الهروبيين إلى مختارات بعينها من التراث، التنوير من هذه الزاوية هو استعداد لتحمل العبء، استعدادًا لحمل «الأمانة» التى جاء بها الإسلام، «الأمانة» التى تدفع الإنسان للسعى فى سبيل رفعته وتقدمه وتمنعه من النكوص إلى الوراء.

خطوط مستقيمة

- ربما أمكننا بعد هذه المقدمات التى سبقت أن نخلص إلى العلاقة القائمة بين

«مذكرات ثقافة تحتضر» التى تمثل حصر التخطيط المعطى الثقافى والسياسى فى الحقبة الناصرية وبين الثقافة العشوائية (الطور الأعلى للتخبط) التى تسود الآن مختلف المؤسسات بما فى ذلك المؤسسة الثقافية، بل أضحت سمة لم ينج منها الهامش المحترز من المثقفين والنقاد فانجرفوا فى الجدل المجهد بلا طائل، وفى الاحتماء بمقولات مصمتة ليس لها من نفع سوى أنها تضاد على مستوى المحتوى مقولات الإسلام السياسى الرائجة.

- يمكن أن نخرج من قراءة الكتابين معًا إلى أن الخط التطورى فى عمل **«غالى شكرى»** يتمثل فى الانطلاق من مراجعة الظاهرة الاجتماعية المتجلية فى صيغة أدبية وفق محددات نقدية وصولا إلى معالجة الظاهرة الاجتماعية من حيث كونها ظاهرة متجسدة فى أحداث واقعية، من النقد الأدبى إلى الفكر الاجتماعى والسياسى.

- يمكن أن نخلص من الكتابين إلى أن التوجهات القومية العروبية - التى سادت بنى الثقافة كمؤسسة ضمن مؤسسات تلك الحقبة - لم تكن أكثر من توجهات هيكلية، فى مقابل تعددية هيكلية آنية تخفى تفتتًا وتشظيًا بينما المجتمع المصرى فى الحالتين يعانى قيم التخلف والرجعية.

- يمكن أن نخلص إلى أن الحركة الثقافية فى عالمنا العربى مرتبطة ارتباطاً شرطيًا بالواقع السياسى للأنظمة العربية وتحمل الانشقاقات والتصدعات نفسها التى تسم هذه الأنظمة وذلك لغياب المؤسسات المستقلة التى تحمى حركة التفكير والإبداع من خطر التبعية والاستلاب. ■

«شعرنا الحديث إلى أين» وبواكير الحداثة

شعبان يوسف

قأشد ما يحتاجه المرء فى لحظات التخبط والحيرة والغموض أن يفتش فى تاريخه عن منارات مضيئة قد تكشف له ما يختفى فى هذا التخبط ويدله على ما يحيره ويزيل هذا الغموض الذى يلف هذه اللحظات إلى حدٍ ما.

وأعتقد أننا نمر الآن بفترة تستوجب التفتيش الدءوب عن هذه المنارات التى تهدينا سواء السبيل..

وقد تكون إعادة طبع كتب مثل«مستقبل الثقافة فى مصر» **لطه حسين** ، ورواية «المال والعلم والدين» **لفرح أنطون**، أو «تحريرالمرأة» **لقاسم أمين** ما هى إلا تكريس لفكرة التفتيش فى هذه المنارات .. وإذا كانت العقلية المدبرة لإعادة هذا النشر عقلية محكومة بإطارات زمنية وفكرية محدودة ولاتود التوسع إلى مدى بعيد فى هذا النشر ليشمل الأمر مثلا «الإسلام وأصول الحكم» وغيره وإجراء مناقشات وبحوث وندوات حول هذه الكتب التى تنشر .

هذا بالنسبة للكتب الفكرية، وقد تجد هذه الكتب تشجيعًا كبيراً من قبل المشتغلين بالثقافة بشكل عام، والمستنيرين بشكل خاص .. وقد تجد هذه الكتب - فعلا - إجماعًا على إعادة طبعها..

أما الأمر فيختلف بالنسبة لفروع أخرى من الثقافة، ولا تجد هذه الكتب إلحاحًا لإعادة نشرها - فالنقدمثلا أو الإبداع الشعرى.. بالرغم من أن الأمر قد يكون أشد ارتباطًا، وأكثر ازدحامًا بالمتناقضات النقدية .. بل الأعاجيب.

فى ظل هذا الارتباك والازدحام بالمتناقضات النقدية نجد أن الرجوع إلى



منارتنا النقدية ليس واجبًا فقط بل ضرورة لفك بعض ملابسات هذا الارتباك.. فلا ينكر أحد مثلا .. أن كتاب «فى الشعر الجاهلى» يطرح منهجًا نحن فى أشد الاحتياج لتمثله ومناقشته ووضعه فى مقدمة المناهج النقدية التى دفعت عملية التفكير إلى قلب القرن العشرين فى هذا الآن.. وأهّلت جيلا كاملا لقيادة الحياة الفكرية والثقافية والنقدية على مدى السنوات التى تلت إصدار هذا الكتاب بغض النظر عما أثير حوله من معارك ومحاكمات فهذه قصة أخرى لها شأن آخر.

أظن أن هناك كتباً أخرى قيمتها قيمة هذا الكتاب فى النقد الأدبى.. ولكن ما يعنينا هنا كتاب المفكر والناقد الكبير **غالى شكرى** «شعرنا الحديث إلى أين؟» وأعتقد أنه لا توجد دراسة جادة عن الشعر لا تتخذه كمرجع أساسى بصفته واحداً من أهم الكتب التى ناقشت شعرنا الحديث بشكل يتسم بنفاذ رؤية حادة وعميقة .. وتكاد تكون القضايا التى ناقشها هذا الكتاب مازالت تطرح إلى الآن وبالكيفية نفسها .. ولكن بقدرات أقل..

ولن أتعرض لمناقشة هذا الكتاب فأقع فى الإخلال بالأفكار والقضايا الواردة فيه .. وبالتالى لن أعرض لهذه القضايا حيث إن الكتاب صدرت طبعته الأولى عام ١٩٦٨ .. ولا أظن أن مثقفًا معنيًا بالشعر لم يقرأ هذا الكتاب أو لا يعرف القضايا التى يناقشها..

وما يعنينى هنا هو لماذا نحن فى حاجة إلى قراءة هذا الكتاب مرة أخرى بل مرات كثيرة..

أقرر بداية أن نقد الشعر الآن يقع فى مزلقين شبه متقابلين، وإذا كانت الغلبة لشكل أساسى ورئيسى يسود الحياة النقدية الآن..

الشكل أو الاتجاه النقدى الأول يقع فى خطأ تفريغ النص الإبداعى، من التجربة أو الخلفية الإنسانية التى تكمن فى مسام هذا العمل وفى بنيته وتركيبه ..ومفرداته .. وعدم القدرة على النفاذ إلى اكتشاف «عالم» وبالتالى «رؤية لهذا العالم» فى النص الإبداعى .. ويتلخص النص من وجهة نظر هؤلاء فى مجموعة صيغ لغوية وأسلوبية.. تختلف أو تتفق مع أو تتجاوز الصيغ المألوفة أو العادية من وجهة نظر أصحاب هذا الاتجاه ..وإنا فى بعض الأحيان لا نستطيع أن نلقى التبعة على الناقد وحده .. بل على المبدع الشاعر أيضًا .. فإذا كانت الرؤية فى النص الإبداعى باهتة .. وإذا كان العالم مفككاً وغير واضح المعالم.. والمفردات لا تنتمى إلى تجربة حقيقية فماذا على الناقد أن يكتشفه .. فى هذا النص اليائس ..ولكن إذا كان «النص الإبداعى» ينطوى على عالم ورؤية لهذا العالم .. وتجربة إنسانية تكمن فى خلفية هذا العمل .. وأفق لاستشراف عالم.. فعلى الناقد أن يكتشف ويناقش ويحلل.. مع عدم إغفال مجموعة الصيغ اللغوية والأسلوبية المصاغة وفق تجربة خاصة .. ذات أبعاد خاصة .. لهذا المبدع «الخاص» أيضًا .. فدائمًا هذه الصيغ تنبنى على تجربة .. وهى نتيجة هذه التجربة وكل عالم مختلف لا بد أن تأتى صياغته أيضاً مختلفة فى تركيبها وبنائها ..لهذا العالم.. ولايولد هذا العالم وحده وسط هذه الحيل والألاعيب اللغوية .. الهزيلة التى أصبحت مسألة ممجوجة وانجرفت إليها مواهب شعرية كثيرة فسدت بفعل الانشغال بهذه الحيل والألاعيب، تحت دعوى تجديد الجملة وبالتالى أفسدت الفكرة النبيلة لعملية التجريب التى يسترشد بها الشعراء.. فكرة الخوض فيما أسميه بـ «المجهول اللغوى» الذى من المفترض أن يكتشفه الشعراء .. والمهمومون بالإبداع على حدٍ سواء. ولا أظن أن سوء الفهم قد يصل إلى أننى ضد التجريب وضد تجديد الجملة.. بل لست ضد «اللعب» فى الإبداع والشعر على وجه التحديد.. ولكن نجد أن هذا اللعب «اللغوى» و«النحوى» الذى يختصر فى مسألة الخبر المقدم . والمبتدأ المؤخر والجملة المبنية على حذف بعض أجزائها لتنشيط ذهن القارئ ..بدعوى أن يشارك فى تكامل العملية الإبداعية. إلى غير ذلك من أفكار تجرد هذا «اللعب» من أنه ينشأ أساسًا على تجربة يقوم هذا «اللعب» بتشكيلها. ودون استفاضة فى الشرح والتعرض طويلا إلى هذا الاتجاه ـ ربما يحتاج ذلك إلى دراسة ـ ننوّه سريعًا إلى الاتجاه الآخر الذى يتعامل مع المضمون الاجتماعى والفكرى.. فى النص الإبداعى ..ويلجأ نقاد هذا الاتجاه إلى شرح العمل ومحاولة رد الأفكار الواردة فى النص إلى الماركسية أو الوجودية أو الهيجلية إلى آخر ذلك .. والبحث عن التأثير الذى يتركه هذا العمل فى القراء.. وعملية التنوير السياسى الذى يقوم بها هذا النوع من الفن..

وبالطبع فإن هذين الاتجاهين دائمًا يلجآن إلى النصوص التى تساعدهما على

تمكين وجهات النظر التى ينطلق منها هذان الاتجاهان ويحاول كل اتجاه تطبيق أفكار مسبقة لتشريح النص أو تحليله وفق وجهة النظر التى ينطلق منها كل منهما.. المهم أن الاتجاهين يتعايشان كأخوين أليفين ولا نجد أن اشتباكات نقدية ذات قيمة حدثت .. لفك الملابسات النقدية التى يتسربل فيها هذان الاتجاهان.. وربما يرجع ذلك التوازى «الشكلى» بين الاتجاهين إلى عدم وجود رؤية عميقة .. ومنهج شامل ينطلق منه أى من المنهجين.

ولذلك نجد أن كتاب «شعرنا الحديث إلى أين» من الكتب التاريخية المهمة التى طرحت منهجًا ورؤية شاملة استطاعت أن تتفهم بشكل عميق تطور الشعر الحديث آنذاك على مدى عشرين عامًا..مستشرفة الآفاق التى سوف يخوضها هذا الشعر فى السنوات التى مازلنا نعيشها.

يقول **غالى شكرى** فى مقدمة الكتاب فى طبعته الثالثة عام ١٩٩٠: «فاقت الأطروحة الأساسية على أساس «الحداثة» التى تربط أطراف حركة التجديد فى الشعر العربى المعاصر، هذه الحداثة ليست واحدة على صعيد المفهوم، وليست واحدة على صعيد المرحلة التاريخية، وليست واحدة على صعيد الريادات. إننا بإزاء مفهوم مركزى للحداثة يربط ما كان يسمى بالشكل وما كان يسمى بالمضمون فى وحدة بيانية ذات رؤية للعالم ليست للتفعيلة الواحدة أو الرموز أو الحكاية الشعرية وغير ذلك من أدوات إلا وجهاً من وجوه التحديث . أما الحداثة الشعرية ذاتها فهى الرؤية والرؤية التى تختلف من اتجاه إلى آخر ومن شاعر إلى آخر . وأحياناً من قضية إلى أخرى. ليس من مطلق فى الوزن أو الصورة أو الخيال والمعيار هو الرؤية الشعرية سواء كان الإيقاع موزوناً أو منثوراً ، سواء كان الإيحاء للذات أو للجماعة ، وسواء كان الغناء للأفراح أو للجنائز».

على مدى الكتاب يناقش حداثة الشعر.. دون طرح جانب واحد من طرق هذه الحداثة .. بل مرتكزاً على رؤية تستنهض القضايا المتعلقة كافة بمسألة الحداثة أن . هذا فى عام ١٩٦٨ .. وإذا كان لمفهوم الحداثة يعطى الملابسات.. فيطرح **غالى** سؤالا عن: هل علينا أن ننقل مصطلحات الغرب. كما هى ؟ ويجيب ليست مصطلحًا غربيًا بقدر ما تقول إن الرؤية العربية والمسرح العربى ليسا فناً غربياً وهى مصطلح غربى بقدر ما تعترف بما قدمته الحضارة الغربية إلى فنوننا وأدبنا..

ويناقش **غالى** مفهوم الحداثة على مدى الكتاب .. والحركات الفنية الجديدة منذ أن نشأت فى أحضان اتجاهات نقدية أو فلسفية بازغة مع التطور الحضارى لأوروبا وأمريكا.

ويتساءل هل ترافق حركة الشعر الحديث فى بلادنا . حركة نقدية مماثلة تستلهم فلسفتها الفنية من أعماق المرحلة الحضارية التى أنتجت هذا الشعر..؟ أم أن النقد عندنا يعتمد على الموائد الأوروبية أحيانا ، والموائد العربية القديمة فى معظم الأحيان.

الكتاب يقدم إجابة نوعية وعميقة عن هذه التساؤلات التى مازالت مطروحة ومازال النقد يتخبط على صخورها ولذلك تشتد حاجتنا إلى إعادة قراءة هذا الكتاب بل واستعادته مرة ومرات. ■



تطور الخطاب العقلى عند غالى شكرى

فتحى عبد الله

لقد مارست الثقافة الليبرالية التى تكونت فى الأربعينيات بفعل التمايز الطبقى داخل المجتمع المصرى وبفعل ارتباطها بمنظومة القيم الغربية، تأثيراً كبيراً على التجربة الستينية فى مصر، سواء فى الإنتاج العقلى أو الإبداع فى مجالاته المتعددة، وإن لم تتجل بشكل واضح وصريح. وكان من أكثر المتأثرين بها **غالى شكرى** طيلة حياته، وإن تركز فى مرحلته الأولى كناقد أدبى من خلال كتابته عن **توفيق الحكيم ونجيب محفوظ**. فقد كشف عن أهمية العقل ودوره فى استخدام الأشكال الجديدة للإبداع ووقوفه ضد الخرافة عند **توفيق الحكيم**، أما لدى **نجيب محفوظ** فقد اهتم بفكرة الانتماء التى لاتقف عند الحدود الجغرافية وإنما تتعداها للاحتفاظ بقيم روحية وأخلاقية خاصة ساهمت فى تطور العقل البشرى.

وبعد أن حسم الصراع الاجتماعى فى مصر لصالح الطبقة المتوسطة ممثلة فى ثورة يوليو، كان لابد لها من مشروع سياسى يتناقض ولو جزئيًا مع الحقبة السابقة عليها، فكانت فكرة القومية العربية والعدالة الاجتماعية، وتحت هذا الشعار تم تصفية الأشكال السياسية القديمة والأعداء الجدد الذين ساهموا معهم، وإن كان ذلك بدرجة فى هذه الثورة، أقصد حماية **«الإخوان المسلمين» و«الحركة الشيوعية»**. وبعد المناورات والصفقات الخفية والمعلنة انضم فريق كبير من الماركسيين للعمل تحت هذه الإشكالية. وقد عمل **غالى شكرى** مشرفًا ثقافيًا فى مجلة الطليعة وحاول خلق سياق ثقافى يلعب بشكل دائم دور المحرض للمتن المتمثل فى منابر الدولة وجرائدها اليومية حتى لاتنجرف منظومة القيم الناصرية، لم يكن منسجماً انسجامًا كاملا مع الناصرية وإن لعب دوراً مهمًا فى السياسى والثقافى على وجه الخصوص.

وكان كتاب **«شعرنا الحديث إلى أين»** هو المحاولة الأولى لـ. **غالى شكرى** لخلق سياق ثقافى عربى يلبى احتياجات الدولة الجديدة ويلبى احتياجات الطبقة التى تحكم من أشواق وأحلام وطموحات، تبدو متناقضة. ومعها ظهر فى النقد الأدبى مفهوم «الواقعية الاشتراكية» التى تعتبر الأدب انعكاسًا لحركة المجتمع وما فى ذلك من حصر لوظيفة الأدب فى الإطار السياسى، إلا أن المبدعين الحقيقيين لم يستجيبوا لمثل هذه الوظيفة وكان **غالى شكرى** أحد النقاد الذين ساهموا فى الكشف عن هذه الإشكالية بانحيازه للتجارب ذات القيمة الشعرية العالية دون النظر إلى ماتطرحه من مضمون وإن ربط وبشكل عفوى وتلقائى بين حركة المجتمع وشكل العمل الأدبى. مثل تجارب **صلاح عبدالصبور، خليل حاوى، أدونيس، محمدعفيفى مطر**، وبانحيازه للهامش الإبداعى النوعى فقد قدم رؤية واعية ومتخلصة من فوقية اللغة وسيطرتها بآلياتها المعيارية القديمة، فى دراسته لتجربة الشعر العامى فى مصر ولبنان. واهتمامه كذلك برواد قصيدة النثر.

إن هذا التناقض الإبداعى الذى احتفى به **غالى شكرى** لايعكس إلا تناقض الطبقة المتوسطة وتعدد مشاريعها وهى التى نفت فكرة الوحدة المنسجمة، وإنما التعدد الذى يزيد الوحدة غنى. إن دفاعه عما هو جمالى إنما هو دفاع عن

الشكل الجديد الذى يعكس تطور المجتمع أما دفاعه عن الأنماط الإبداعية النوعية كشعر العامية وقصيدة النثر فإنه دفاع عن ثقافة الأقليات الثقافية المضطهدة، سواء الطبقات الشعبية ومايمثله شعر العامية بالنسبة لها من نموذج جمالى مثالى. وماتمثله قصيدة النثر من كسر حدة عروبية قصيدة التفعيلة.

وبعد سقوط الدولة الناصرية ودخول المنطقة العربية فى حقبة النفط انشغل **غالى شكرى** بالعمل الصحافى ولم يقدم اجتهاداً نظرياً جديداً واكتفى بإعادة إنتاجه بشكل جماهيرى وبسيط، وتحول من موقع الناقد الفاعل والمغير إلى دور الكاتب المعلم، وماصاحب ذلك من تغيرات فى أدائه الكتابى إذ اقترب من فكرة المجاز البسيط واللغة البسيطة التى تتنافى والمنهجية العلمية الصارمة وبها قدم عدداً من الكتاب والمبدعين منهم **عبد الرحمن منيف وصالح السنوسى** وغيرهما كثير، وساهم فى بعض المعارك الثقافية ذات الطابع الإقليمى فيما يخص دور مصر الثقافى والسياسى. وقد استمرت هذه الحالة كنشاط جزئى داخل مشروعه إلى الآن.

وأثناء إقامته فى باريس قدم مشروعه السياسى الثانى تحت عنوان «مشروع النهضة والسقوط» مكتشفا من خلاله آليات عمل المجتمع المص[illegible] الفاعلة فى تطور علاقاته سواء على مستوى السلوك اليومى أو العقلى. وموضحًا أهم خصائص النهضة المصرية منذ **عهد محمد على إلى جمال عبدالناصر**. فى منهجية علمية ولغة موضوعية بعيدة عن اللغة الأدبية.

أما كتابه «الثورة المضادة» الذى اعتبر الحقبة الساداتية وماحدث فيها من تغيرات اجتماعية وثقافية وماطرحته من مشاريع سياسية ماهو إلا مشروع مناقض لمشروع ثورة يوليو. وفى هذه الحقبة لم تراع إدارة الصراع الاجتماعى ماأنجز من صلاحيات فى الهياكل والمؤسسات كافة. ولعبت دوراً تدميرياً فى تفريغ المؤسسات من أدوارها الحقيقية. وإن طرحت بديلا هزليًا تمثل على المستوى السياسى فى التعدد الحزبى. وماهذه الأحزاب إلا استمرار لسلطة الدولة وبعض أجنحتها الاحتياطية. ولأن الأحزاب لم تمارس فعلا حقيقيًا فقد تم تفريغ الشارع المصرى نهائيًا من أفعاله السياسية.

كل هذه المؤثرات الداخلية ومايحدث فى العالم من تغيرات جذرية سواء على مستوى الإنتاج والبحث العلمى أو ما أصاب المنظومة الشيوعية من جراء صراعها الطويل مع الرأسما[illegible] متجددة و[illegible] [illegible]روقراطية أدخل [illegible] منظومة مابعد نمط الإنتاج الكولونيالى وأصبح قانون التدويل فاعلا بدرجات عالية. وتحقق لأول مرة مفهوم «القرية الكونية» وماتحمله من ثقافات متعددة ومختلفة بما يسمح للثقافات المطمورة والمهمشة أن تحيا وأن تلعب دوراً فى الاحتياجات الجديدة. وكان من أوائل المفكرين العرب الذين استجابوا مع هذه الأفكار الجديدة هو **غالى شكرى** فى كتابه «ثقافة النظام العشوائى» خاصة إذا استثنينا الجزء الأول والذى يعتبر استمراراً لمشروع النهضة والجزء الأخير والذى يعتبر استمراراً لمشروعه ككاتب صحفى. أمامتن الكتاب فإنه يناقش ظاهرة العنف الاجتماعى وارتباطها بالخطاب الاستهلاكى الرأسمالى. وتحويل المجتمعات العربية إلى أسواق للبيع والشراء.

إن **غالى شكرى** خير ممثل للطبقة المتوسطة، فهو ناقد أدبى ساهم مساهمة جادة فى الدفاع عن حداثة النص العربى. ومفكر طرح مشروعه على جزءين: «النهضة والسقوط» و«ثقافة النظام العشوائى»، وكاتب صحفى تابع ما يحدث باهتمام وأخيراً صانع لسياق ثقافىٍ بما يلعبه من دور تثقيفى من خلال المنابر التى تولى العمل فيها.

إن **غالى شكرى** فى محنته الأخيرة كشف وبدرجات مختلفة اختلال سلم القيم وانهيار أخلاقيات الثقافة وأخلاقيات العمل المشترك. نرجو له الشفاء والعودة إلى أرض الوطن. ■



غـــالى شـكـرى والخطاب المسكوت عنه!!

مهدى مصطفى

فيعد كتاب «مرآة المنفى ـ أسئلة فى ثقافة النفط والحرب» سيرة ذاتية وإن صيغت بشكل مواجهة مع **غالى شكرى** وهو هنا ليس بوصفه ناقداً لكنْ بوصفه أحد المثقفين الشاملين أو أحد العاملين بالفكر بجميع اتجاهاته، فإذا كان هو قد بدأ من أوائل الخمسينيات «شاعراً وقاصاً» حسب روايته «حتى عام ١٩٥٦ كتبت كثيراً من القصص القصيرة والقصائد ومازلت أحتفظ إلى الآن بمخطوطة رواية لم تنشر(١)» فإنه تحول إلى النقد والفكر وأصبح متصوفاً فيه حسب روايته: «تم قررت الانتحار الفنى والتصوف فى معبد النقد الأدبى»(٢).

من هنا نستطيع أن نلمح القوس الهائل بين البدايات والنهايات، فقد بدأ أديباً وانتهى مفكراً اجتماعياً بمعنى الكلمة الشامل مروراً بالنقد الأدبى المباشر لنصوص الرواية، والقصة، والشعر، وإن كنا نلمح فى المرحلة الوسطى «نقد الشعر والرواية والقصة» والتى بدأت بكتابه: «أزمة الجنس فى القصة العربية»، وانتهت بكتابه: «شعرنا الحديث إلى أين»، الكتاب المهم فى حداثة الشعر الحديث، أن هناك مفكراً اجتماعياً بين سطور الناقد الأدبى، فهو لم يقتصر على مدرسة واحدة من مدارس النقد، وقد يبين للقارئ لأول وهلة أنه ناقد يرث نقاد أوائل الخمسينيات من حيث تناوله لجوانب الثقافة المتعدد، إلا أن القارئ المتمعن يكتشف أن خطاب «**غالى شكرى**» هو البحث عن **المسكوت عنه** فى الخطاب العربى، سواء الشعبى أو السلطوى، فهو يسلك طريقاً بين الاثنين، وقد كان لصعود الثقافة الاشتراكية وانتهاء الحرب العالمية وما خلفته من دمار، ظهور قيم مغايرة لما قبل الحرب، وهو الوقت الذى تكوّن فيه الجيل الذى ولد فيه **غالى شكرى**، وقع فى النظرة للكون وللإنسان والعلم، ومن هنا ندرك إلى أى مدى جاء جيل الخمسينيات على عكس جيل الثلاثينيات والأربعينيات الذى حظى بدراسة أكاديمية مثل **مندور والقط ولويس عوض**، إلا أن جيل **غالى** كان أقل تحصيلا من الثقافة الأكاديمية، ومن هنا شق طريقه هو وأقرانه من خلال الموهبة وحدها، والانحياز لحركات التحرير فى مصر والعالم الثالث عموماً، وقد استكملت هذه الحلقة بثورة يوليو ١٩٥٢ التى غيرت وجه مصر والمنطقة العربية وما صاحبها من عدم استقرار اجتماعى، واقتصادى وحروب عديدة وسط هذا الجيل الذى ينتمى إليه **صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وعفيفى مطر** من الشعراء، **وأنور المعداوى، وإبراهيم فتحى، ورجاء النقاش وفاروق عبدالقادر** من النقاد، **وألفريد فرج ونعمان عاشور ومحمود دياب وميخائيل رومان** من كتاب المسرح.

صاحب **غالى شكرى** التحولات العميقة والمتغيرات التى شهدتها الستينيات فى الأدب والفكر، وككل جيله زار المعتقلات بين عامى ٥٩، ١٩٦٤ مع وجود الثورة التى حلموا بها طويلاً.

وأستطيع أن أؤكد أن كتاب: «مرآة المنفى» هو سيرة جيل وليس مجرد حوارات وإجابات فهى تخرج الذى لم

يقل فى إطار مشروع **غالى شكرى** الفكرى، الذى بدأ ناقداً أدبياً وانتهى به مفكراً اجتماعياً،وقياس جميع الظواهر بمقياس «علم الاجتماع» ويتجلى ذلك فى كتابه: «النهضة والسقوط» وكتابه: «مذكرات ثقافة تحتضر» ويختم كتابه المهم: «ثقافة النظام العشوائى».

إن هذه الأقواس لهى علامات فى الثقافة المصرية بما لها وبما عليها من آراء إلا أنها تبين مدى الجزر المنعزلة للثقافة العربية، لأن هناك صراعاً حاداً بين الأجيال بل بين الجيل الواحد، لعوامل خارج الثقافة، وخارج الفكر، هذه الجزر دائماً ما تحول وتغيب بين المفكر وفكره، نتيجة الصراعات غير الثقافية كما قلت، ومن هنا يحتاج مشروع **غالى شكرى** إلى رؤية علمية محايدة للكشف عن مضامين هذا المشروع الذى أعده مهماً ضمن مشروعات ثقافية أخرى فى الثقافة العربية.

ونحن نحتاج من أجل الثقافةالحرة أن نكون محايدين قليلا لكشف آليات مثقف ما، من خلال وجود الحرية التى هى جوهر الإبداع(٣). ووجود الديموقراطية التى هى أهم الأسس فى نهوض المجتمع الصحى.

وإذا جاز لنا أن نصف رحلة **غالى شكرى** ضمن تيار تكون فى الأربعينيات والخمسينيات وازدهر فى الستينيات وانحدر فى السبعينيات وذلك نتيجة قسوة حركات التحرر فى الخمسينيات وانهيارها فى السبعينيات، وصعود النظام العالمى الجديد مع أزمة الخليج فى التسعينيات نكتشف أن بنية الثقافة نفسها متخلفة ولا تختلف مع بنية الخطاب السلطوى فى تلك العقود، وبالتالى نلمح أن الجيل الذى نشأ فيه **غالى شكرى** جيل غير مستقر، فهناك التحولات الوطنية المواكبة للتحولات العالمية، وهذا الاستقرار الذى لم ينعم به كل أبناء هذا الجيل ومازال هو أحد المعضلات التى تجعل المثقفين فى تجريف مستمر، سواء بالهجرة أو الموت أو المرض، دون أن يعلموا علامات - وهى بالفعل موجودة - داخل بنية الثقافة المصرية.

ومن هنا نلاحظ صعود التيارات الدينية التى ما لبثت أن خرجت فى السبعينيات بنتيجة انهزام الحركات التحررية ودحر المثقفين سواء من السلطات أو من قِبَل أنفسهم، والصراع - غير الفكرى - الصراع الوجودى المحض، وبالتالى كان هناك نكوص فى الرؤية وارتداد للخلف للبحث عن معنى وسط كل هذا ظل بعض المثقفين العرب ضمنهم **غالى شكرى** سابحا ضد التيار تيار التراجع عن التطور والتقدم الذى كان سمة من سمات المجتمع العربى الإسلامى فى القرون الهجرية الأولى. ■

هوامش

(١) مرآة المنفى - أسئلة فى ثقافة النفط والحرب ص ١٣.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) المرجع السابق نفسه.

ببليوجرافيا

(١) سلامة موسى وأزمة الضمير العربى.
- الطبعة الأولى - مكتبة الخانجى - القاهرة ١٩٦٢.
- الطبعة الثانية - المكتبة العصرية - بيروت ١٩٦٥.
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥.
- الطبعة الرابعة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٣.

(٢) أزمة الجنس فى القصة العربية.
- الطبعة الأولى - دار الآداب - بيروت ١٩٦٢.
- الطبعة الثانية - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧.
- الطبعة الثالثة دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨.
- الطبعة الرابعة - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.

(٣) المنتمى - دراسة فى أدب نجيب محفوظ.
- الطبعة الأولى - مكتبة الزنارى - القاهرة ١٩٦٤.
- الطبعة الثانية - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٩.
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢.
- الطبعة الرابعة مكتبة مدبولى، القاهرة - بيروت ١٩٨٧.
- الطبعة الخامسة - مكتبة أخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨.

(٤) ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم.
- الطبعة الأولى - مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٦٦.
- الطبعة الثانية - دار ابن خلدون - بيروت ١٩٧٦.
- الطبعة الثالثة - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٢.
- الطبعة الرابعة الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.

(٥) ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ؟
- الطبعة الأولى - الدارالقومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧.

(٦) أمريكا والحرب الفكرية.
- الطبعة الأولى - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨.

(٧) شعرنا الحديث ... إلى أين ؟
- الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨.



- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .
- الطبعة الثالثة - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١ .

(٨) أدب المقاومة.
- الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٠ .
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٩ .

(٩) مذكرات ثقافة تحتضر.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٠ .
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .
- الطبعة الثالثة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٥ .

(١٠) معنى المأساة فى الرواية العربية.
- الجزء الأول - الرواية العربية فى رحلة العذاب.
الطبعة الأولى - عالم الكتب - القاهرة ١٩٧١ .
الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠ .

(١١) العنقاء الجديدة: صراع الأجيال فى الأدب المعاصر.
- الطبعة الأولى - دار المعارف - القاهرة ١٩٧١ .
الطبعة الثانية - دار الطليعة بيروت ١٩٧٧ .
الطبعة الثالثة - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤ .

(١٢) ذكريات الجيل الضائع.
- الطبعة الأولى - وزارة الإعلام العراقية - بغداد ١٩٧٢ .
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .

(١٣) ثقافتنا بين نعم ولا.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٢ .
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٤ .
- الطبعة الثالثة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٢ .



(١٤) التراث والثورة.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٣ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة بيروت ١٩٧٩ .
- الطبعة الثالثة - دار الثقافة الجديدة - القاهرة (تحت الطبع)

(١٥) عروبة مصر وامتحان التاريخ.

- الطبعة الأولى - دار العودة - بيروت ١٩٧٤ .
- الطبعة الثانية - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١ .

(١٦) ماذا يبقى من طه حسين؟

- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٤ .
- الطبعة الثانية - المؤسسة العربية (دار المتوسط) بيروت ١٩٧٥ .

(١٧) من الأرشيف السرى للثقافة المصرية.

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٥ .

(١٨) عرس الدم فى لبنان.

- دار الطليعة - بيروت ١٩٧٦ .



(١٩) غادة السمان بلا أجنحة.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٧ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٩ .
- الطبعة الثالثة - دار الطليعة - بيروت ١٩٩٠ .

(٢٠) يوم طويل فى حياة قصيرة.

- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٧٨ .

(٢١) النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث.

- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨ .
- الطبعة الثانية - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٢ .

- الطبعة الثالثة - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢.
- الطبعة الرابعة - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.

(٢٢) الثورة المضادة فى مصر.
- الطبعة العربية الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٧٨.
- الطبعة العربية الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٣.
- الطبعة الثالثة - كتاب الأهالى - القاهرة ١٩٨٧.
- الطبعة الفرنسية الأولى - دار لوسيكومور - باريس ١٩٧٩.
- الطبعة الإنجليزية الأولى - دار زد - لندن ١٩٨١.

(٢٣) الماركسية والأدب.
- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩.

(٢٤) اعترافات الزمن الخائب.
- الطبعة الأولى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٩.
- الطبعة الثانية - الدار العربية للكتاب - تونس ١٩٨٢.

(٢٥) إنهم يرقصون ليلة رأس السنة.
- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨٠.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢.



(٢٦) محاورات اليوم السابع.
دراسات عن مصر فى الأدب العربى الحديث.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٠.

(٢٧) البجعة تودع الصياد.
- الطبعة الأولى - دار الآفاق الجديدة - بيروت ١٩٨١.

(٢٨) دفاع عن النقد - خلفيّة سوسيولوجية.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١.
- الطبعة الثانية - دار الفكر - القاهرة (تحت الطبع)

(٢٩) محمد مندور، الناقد والمنهج.
- الطبغة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨١.

(٣٠) بلاغ إلى الرأى العام.
- الطبعة الأولى - دار أخبار اليوم - القاهرة ١٩٨٨.

(٣١) دكتاتورية التخلف العربى.
١ - مقدمة فى تأصيل سوسيولوجيا المعرفة.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٦.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

(٣٢) الثقافة العربية فى تونس - الفكر والمجتمع.
- الطبعة الأولى - الدار التونسية للنشر - تونس ١٩٨٦.

(٣٣) مواويل الليلة الكبيرة - رواية.
- الطبعة الأولى - دار الطليعة - بيروت ١٩٨٥.
- الطبعة الثانية - الدار التونسية - تونس ١٩٨٦.



(٣٤) - مرآة المنفى - أسئلة فى ثقافة النفط والحرب.
- الطبعة الأولى - دار رياض الريس للنشر - لندن ١٩٨٩.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

(٣٥) برج بابل - النقد والحداثة الشريدة.
- الطبعة الأولى - دار رياض الريس للنشر - لندن ١٩٨٩.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤.

(٣٦) أقواس الهزيمة - وعى النخبة بين المعرفة والسلطة.
- الطبعة الأولى - دار الفكر للدراسات والنشر - القاهرة ١٩٨٩.

(٣٧) أقنعة الإرهاب - البحث عن علمانية جديدة.
- الطبعة الأولى دار الفكر للدراسات - القاهرة ١٩٩٠.
- الطبعة الثانية - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٢.

(٣٨) نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل.
- الطبعة الأولى - الهيئة العامة للاستعلامات - القاهرة ١٩٨٨.
- الطبعة الثانية - دار الفارابى - بيروت ١٩٩٠.

(٣٩) توفيق الحكيم - الجيل والطبقة والرؤيا.
- الطبعة الأولى - دار الفارابى - بيروت ١٩٩٠.

(٤٠) الأقباط فى وطن متغير.
- الطبعة الأولى - كتاب الأهالى - القاهرة ١٩٩٠.
- الطبعة الثانية - دار الشروق - القاهرة ١٩٩١.

(٤١) المثقفون والسلطة في مصر
(الجزء الأول) - الطبعة الأولى - أخبار اليوم - القاهرة ١٩٩١.

(٤٢) بداية التاريخ من زلزال الخليج إلى زوال السوفيات
الطبعة الأولى - دار سعاد الصباح - القاهرة ١٩٩٢.

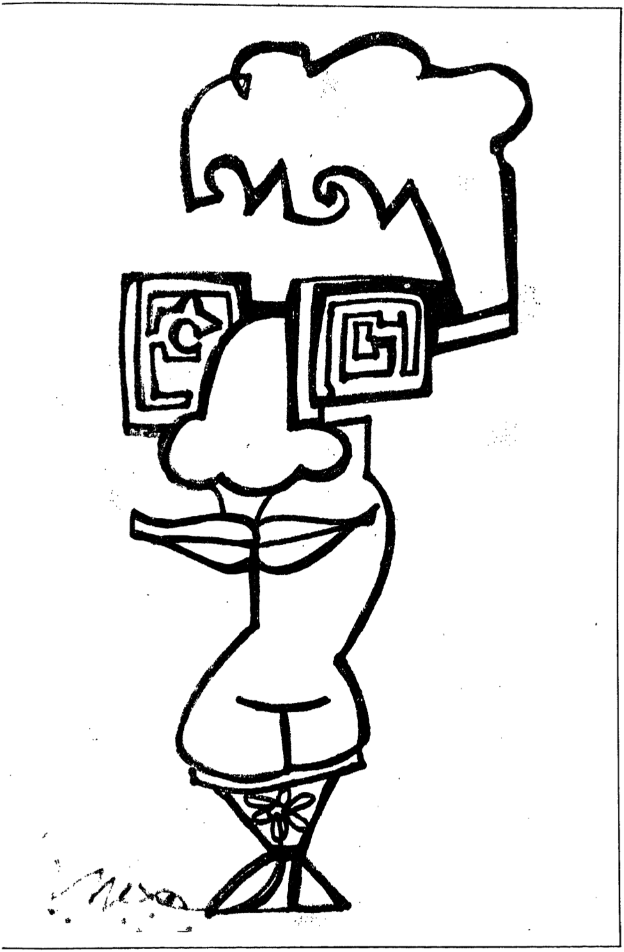
(٤٣) يوسف إدريس فرفور خارج السور
مكتبة المستقبل - القاهرة والإسكندرية ١٩٩٤.

(٤٤) الحلم اليابانى
الطبعة الأولى - مكتبة المستقبل - القاهرة والإسكندرية ١٩٩٤.

(٤٥) الخروج على النص - تحديات الثقافة والديموقراطية
الطبعة الأولى - دار سينا - القاهرة ١٩٩٤.

مترجمات
أدب المقاومة فى فيتنام
- وزارة الثقافة السورية - دمشق ١٩٦٩.





المواجهات

١ ـ الشيخ إمام عيسى: وثائق

٢ ـ الشيخ إمام عيسى: آراء نقدية

٣ ـ الشيخ إمام عيسى: مساجلات

٤ ـ الشيخ إمام عيسى: حوار



الشـــيخ إمــام
الـظـاهـرة والـنـاس

هذا محور خاص عن الشيخ «إمام عيسى» الذى رحل عن عالمنا فى السابع من يونيو الماضى عن عمر يناهز السابعة والسبعين (ولد فى الثانى من يوليو ١٩١٨)، طمحنا أن يغطى مساحة زمنية تشمل الماضى والحاضر والمستقبل عبر: قسم وثائقى نشرنا خلاله مجموعة من المقالات والشهادات التى صاحبت ظهور «الشيخ إمام» الذى اتخذ - فى حينه - شكل الظاهرة المدّوية، التى كان لها أثرها الكبير على قطاعات عريضة من الشعب المصرى والعربى أتبعناه بقسم ثانٍ تضمن آراء معاصرة فى «شغل» «الشيخ إمام» وتأثيره فى الحياة العامة، تلاه قسم تضمن ردًا على بعض الكتابات التى أرادت تجريح «الشيخ إمام» دون أدلة علمية، وفى النهاية يأتى حوار لم ينشر من قبل أجرى مع «الشيخ إمام» قبل رحيله بفترة، ونرجو أن نكون قد وفينا مغنينا الراحل حقه علينا، وأدينا واجبنا تجاهه وتجاه قرائنا. ■



حول ظاهرة



قد يجد بعضهم فى استخدامى لفظ «ظاهرة» عنواناً لهذا المقال نوعاً من الاستخفاف أو الاستهانة بالموضوع الذى أتحدث عنه، ولكن هذا الأمر أبعد ما يكون عن ذهنى فحديثى عن الشيخ إمام بوصفه «ظاهرة» إنما يرجع إلى أننى لم أجد لفظاً أكثر ملاءمة أعالج من خلاله هذا الموضوع الحىّ، الذى يمثل بالفعل حدثاً مفاجئاً فى حياتنا الثقافية، عجز بعضهم عن فهمه، وفسره غيرهم تفسيراً متعسفاً، ووقف الكثير أمامه صامتين مكتفين بإبداء نوع من التعاطف الذى لايخلو من ترفع وتعالٍ.

وحين أقول إن الشيخ إمام «ظاهرة» فإننى أعنى بذلك أنه ليس مجرد شخصية جديدة فى حياتنا الموسيقية. فمن الخطأ الكبير أن ننظر إليه على أنه واحد من أولئك المغنين أو الملحنين الذين تزدحم بهم حياتنا الفنية فى هذه الأيام. ولو كان هذا شأنه لما كان المكان الملائم للحديث عنه هو مجلة «الفكر المعاصر».

إننا حين نعامله على أنه واحد من المشتغلين بالموسيقى فحسب وحين نقارنه بغيره من الموسيقيين ونطبق عليه مقاييس هذا الفن فنحن إنما نعالجه

الشيخ إمام

فؤاد زكريا

معالجة سطحية تغفل جوانب الأهمية فى هذه «الظاهرة». وربما كان الأقرب إلى الصواب أن ننظر إليه بوصفه «فناناً»، إذ إن ما يقدمه إلى الناس ليس موسيقى أو ألحاناً فحسب، بل هو عمل متكامل تتضافر فيه جهود الشاعر المرهف والملحن الحساس والمنشد المتحمس فى وحدة وثيقة وارتباط عضوى عميق.

ومع ذلك فإن معاملته على أنه «فنان» لاتستوعب فى رأيى كل جوانب هذه «الظاهرة» الفريدة. ذلك لأنه لم يتوجه إلى الناس بوصفه فناناً فحسب، بل هو يجمع بين صفة الفنان وصفة الخطيب السياسى والناقد الاجتماعى الساخر. وهو بارع فى تمثيله وأدائه، ولكنه وسط هذه البراعة التمثيلية لايبعد بك لحظة واحدة عن صحيح الواقع الذى تعيش فيه يوماً بيوم، إنه بالاختصار يقدم نوعاً من «الأداء» يتخطى الحواجز التى ألفناها بين الفنون، بل بين الخيال الفنى والواقع الفعلى للناس.

ففى اعتقادى إذن أن من أهم أسباب تلك القدرة الجاذبة لدى **الشيخ إمام**، أنه لايقدم إلينا فناً موسيقياً فحسب. إن وسائله فى الموسيقى بسيطة إلى أبعد حد: عود يعزف عليه هو نفسه، ورق، يعزف عليه ضابط الإيقاع، وواحد أو اثنان يرددان وراءه المقاطع المتكررة.. ومع ذلك فهو فى حدود هذه الإمكانات البسيطة، يقترب من هدف المزج بين معنى الكلمة ونوع اللحن إلى حد يفوق فيه، قطعاً، كل من عداه من الملحنين فى بلادنا. على أن ميزته الفريدة بحق لاترجع إلى ذلك، بل ترجع إلى أنه يقدم أداء يتجاوز نطاق اللحن البحت.

أداء هو مزيج من الإنشاد والدعوة أو الخطابة وصيحات الحماسة والإعجاب وهمسات الاستنكار وغمزات اللوم والتقريع، إنه يترك فيك إحساساً بأنه يدعوك إلى شىء، ولايكتفى بإمتاعك فنياً، وحين ننظر إليه فى ضوء هذا الهدف الأوسع، نجد أن جوانب النقص فيه قد تحولت كلها إلى مزايا تخدم غرضه الحقيقى، فقلة الآلات الموسيقية تزيد من إحساسك بإخلاصه، وصوته الذى لايخلو من رنة الخشونة يزيده ارتباطاً بالشعب الكادح الذى يغنى له، وألحانه، حتى حين تظل تلتزم الطرق التقليدية للموسيقى الشرقية، هى أصلح أداة لتوصيل معانيه المصرية الصميمة إلى السامعين. وفى مثل هذا الإطار الواسع ينبغى أن يحكم عليه. وبمثل هذه الإمكانات المحدودة استطاع بالفعل أن يهز مشاعرى. برغم كل ما ألتزمه فى الحكم على الموسيقى من معايير دقيقة مرهفة.

والحق أن هذا الطابع المتشابك، الذى يتجاوز الحواجز المألوفة، هو الذى يميز ظاهرة **الشيخ إمام** ويضفى عليها طابعها الفريد، أياً كان الجانب الذى تتأملها منه. خذ مثلاً تلك الحماسة والمشاركة الفريدة التى يستجيب بها الناس لفنه. ستجد هذه الاستجابة بين أعلى فئات المثقفين على النحو نفسه الذى تجدها عليه بين أبسط الفئات الشعبية. وتلك ظاهرة غريبة حقاً فى هذا العصر الذى تتجه فيه الثقافة إلى التعمق المتزايد على الدوام، والذى تزداد فيه مطالب المثقف من الفن تعقداً، وتزداد فيه الهوة بين المستويات العقلية اتساعاً، فكيف يتمكن **الشيخ إمام** من الجمع، فى قاعة واحدة، بين أشد المستويات الثقافية تبايناً؟ وكيف يستطيع أن ينتزع منهم جميعاً استجابات متماثلة؟ وكيف تذوب أمامه الفوارق بين العقليات والثقافات إلى هذا الحد؟ تلك ولاشك صفة ينفرد بها هذا الفنان، وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على أننا هنا إزاء ظاهرة لها سماتها الفريدة.



والحق أن الحديث عن الجمهور المستمع أمر لامفر منه إذا شاء المرء أن يفهم «ظاهرة الشيخ إمام» فهمًا سليمًا، ذلك لأن أداءه لايتصور بغير جمهور، وبغير جمهور متجاوب.

ومن هنا فإننى لا أتصور أنه سيصبح فى يوم من الأيام نجمًا من نجوم وسائط الإعلام الإذاعية، حيث لاتقوم علاقة حية مباشرة بين الفنان وبين جمهوره.

إن أول ما يلفت نظرك فى هذا الفنان قدرته الغريبة على جذب جمهور المستمعين إليه وإشراكهم معه فى الأداء. ولا يكاد ينتهى مقطع أو اثنان من أية أغنية من أغانيه، حتى تجد الجمهور بأسره قد اشترك معه وكأنه يعرف الأغنية منذ عهد بعيد. بل إنه ليبدو للمرء أن الأغانى قد وضعت بحيث يصبح الجمهور جزءاً منها، أو تصبح هى جزءاً من الجمهور، فهناك خيوط مغناطيسية خفية عجيبة تربط بين الشيخ إمام وجمهوره، أياً كان هذا الجمهور، وتدفع الحضور جميعاً إلى ترديد أنغامه ومعانيه، ومن هنا كانت قيمة تأثيره، إذ إن الاستماع إليه ليس شيئاً عارضاً، يهدف إلى مجرد الترفيه والترويح عن النفس، وليس شيئًا يمارسه المرء وهو يشعر أنه «مشاهد» موضوعى منفصل عن العرض المقدم، بل إن عنصر المشاركة أساسى بين الجمهور والفنان فى تجربة الاستماع هذه، حتى ليكاد التمييز بينهما يمحى أحياناً، ويحس الجمهور أنه يردد كلمات وألحاناً صنعها هو، ولم يصنعها له أحد.

وهكذا، فكما رأينا أن ظاهرة الشيخ إمام تزيل الحواجز بين الفنان وبين الناقد الاجتماعى والداعية السياسى، وتزيل الحواجز بين «الطليعة» من المثقفين وبين البسطاء من الناس، فإنما تزيل أيضًا كل حاجز بين القائم بالأداء وبين جمهوره، وتدمج الطرفين معا فى وحدة لاتعرف الفواصل.

ومن المسلم به أن جمهورنا إيجابى بطبيعته إزاء كافة العروض الفنية التى يحضرها، وتلك فى الحق سمة من السمات المميزة لطبيعتنا المصرية، فليست لدى جمهورنا، إذا حضر حفلا فنيًا، القدرة على أن يستمع بنفس هادئة وأعصاب باردة، أو على أن يظل محتفظاً بالمسافة بين المشاهد ومقدم العرض حتى نهاية الأداء، ومن هنا كان حضور حفلات الموسيقى الكلاسيكية عملية تعذيب أليمة بالنسبة إلى كثيرين، ليس فقط لأنهم لايتذوقونها، بل لأن الجلسة الصامتة الخاشعة، التى يستمع فيها المرء «سلبيًا» مخالفة لما اعتادته طبيعته من مشاركة إيجابية فى العروض الفنية، ومن هنا أيضاً كانت استجابتنا للتراجيديا تتميز بالعاطفية المفرطة التى تصل إلى حد البكاء المر، وكانت استجابتنا للكوميديا تتسم بالاندماج الكامل الذى يبلغ أحياناً حد تبادل التعليقات والنكات مع الممثل. فتلك إذن طبيعة تميزنا، ولايمكن القول إن فناناً مثل الشيخ إمام يخلقها فى الناس من العدم، بل إنه قطعًا يتجاوب مع صفة موجودة فى الناس بالفعل، وإن كانت قدرته الفنية تتيح له أن ينميها إلى أبعد ما يمكنها أن تصل إليه من حدود.

ولكن، هل تعد هذه الاستجابة الجماعية التى يتسم بها جمهورنا أمراً محموداً فى كل الأحوال؟ وهل نستطيع أن نعدها من مزايانا، أم من عيوبنا؟

من المؤكد أن هناك أمثلة «مرضية» معتلة لهذا النوع من الاستجابات الجماعية التى يندمج فيها الجمهور مع القائم بالأداء اندماجاً كاملا.

ولابد لنا من أن نحلل بعضًا من هذه الأمثلة حتى نستطيع أن نصدر حكمًا صحيحًا على نوع التأثير الذى يمارسه الشيخ إمام فى جمهوره.

كانت ظاهرة «الكرة» تمثل إلى ما قبل يونيو ١٩٦٧، نموذجًا واضحًا للاستجابة الجماعية التى يشترك فيها الجمهور مع القائم بالأداء اشتراكاً إيجابياً. وكان الشباب، على وجه التخصيص، يبدون اهتماماً ملحوظاً بهذه الظاهرة، بل إنها كانت تحل لديهم محل كثير من أوجه النشاط الجادة التى كانت أجدر باهتمامهم. ولقد كان هناك، وما زال، من يزعمون أن تحمس الشباب لمشاهدة مباريات الكرة «رياضة»، غافلين عن حقيقة بديهية بسيطة، هى أن الرياضة لايمارسها إلا الفريقان الموجودان فى الملعب، أما بالنسبة إلى ألوف المتفرجين فإن المسألة لاتعدو أن تكون «عرضًا» لايختلف كثيراً عن أى عرض مسرحى استعراضى أو ترفيهى، وأن حالتهم حالة «متفرجين» لا رياضيين، وأنهم يستجيبون بانفعال وحماسة لمشاعر لن تؤدى، على أحسن الفروض، إلا إلى الترفيه عنهم ساعة من زمن، لاتحتفظ منها أذهانهم، بعد مغادرتهم «ساحة العرض» إلا بآثار مشاحنات لاتختلف عما يدور بين المتراهنين على خيول متنافسة.

ولنضرب مثلا أقرب دون شك إلى طبيعة الظاهرة التى نناقشها، هى حالة الجمهور فى الحفلات الغنائية المألوفة

التى يدفع لقاء دخولها أجوراً تتفاوت ارتفاعًا، ولكنه ينتظر منها استمتاعًا يعوض عنه ما دفع وزيادة. إن سلوك الجمهور فى هذه الحفلات هو بدوره نوعاً من الاستجابة وأقواها دلالة. ففيها بالفعل نجد تجاوبًا تامًا بين القائم بالأداء وبين المستمعين، يتمثل فى صيحات الاستحسان التى تعلو فى أى وقت بلا ضابط، وفى صرخات التشنج التى تدوى بين الحين والحين، والتعليقات التى ترتفع بها الأصوات كلما شاء أصحابها أن يعبروا عن رأيهم، استماع متبادل ونداء متبادل فى آن واحد. من الجمهور إلى المغنى، ومن المغنى إلى الجمهور، لايضبطه حساب أو ترقبه قاعدة أو ينظمه توقيت. هى ظاهرة تنفرد بها الحفلات «الغنائية» فى العالم العربى. وفى مصر على التخصيص، إذ إن المستمع المصرى قد اشتهر بأنه أكثر المستمعين مشاركة، وأقواهم استجابة. فى هذا الميدان.

تلك كلها أمثلة للاستجابة الجماعية تدل، من زاوية معينة، على أن ما نشاهده فى حالة العلاقة بين **الشيخ إمام** وجمهوره ليس بالأمر غير المألوف فى ثقافتنا المصرية، ولكنه من زاوية أخرى يبدو بالفعل أمراً غير مألوف. ذلك لأن هذه الاستجابات ذاتها، التى هى بالفعل جزء من طبيعتنا، توجه، فى حضور **الشيخ إمام** ـ وجهة جديدة كل الجدة، وتكتسب طابعًا يختلف كل الاختلاف عما اعتدناه من جمهور الكرة أو جمهور الحفلات الغنائية. قد يكون الجمهور هو الجمهور فى الحالتين، وقد تكون رغبته فى المشاركة مع القائم بالأداء واحدة لم تتغير، ومع ذلك فإن تحولا أساسيًا يطرأ فى حالة الجمهور لأغانى **الشيخ إمام** فيها قدر كبير من المشاركة فى المعانى التى ينقلها، وفى الغايات التى يسعى إليها. فحين يردد الجمهور معه ألحانه لايكون هذا الترديد مجرد تعبير عن نشوة موسيقية، وإن كان هذا العنصر موجوداً بالتأكيد. بل يكون فى الوقت ذاته تصديقًا على نقده الاجتماعى اللاذع ومشاركة فى السخرية ممن سخر منهم، أو تحمساً لدعوة النضال العادل، أو حنيناً إلى نغمة رددها الشعب منذ مئات السنين وما زال الناس يعودون إليها كلما أحسوا بالحاجة إلى تقوية روابطهم بجذورهم الأصلية الضاربة فى أعماق الماضى البعيد.

إن هؤلاء الشباب أنفسهم كانوا، منذ فترة غير وجيزة، يرددون أغانى التشجيع للاعب أو نادٍ «رياضى» معين، وكانوا يجدون فى ذلك، أو يعتقدون أنهم يجدون متنفسًا لحاجتهم إلى التحمس والتنافس فى سبيل «هدف»، أما اليوم فالتحمس ينصرف إلى «قضية»، والتنافس ينصب على «حاجة» حقيقية وضرورة فعلية يحس الجميع بإلحاحها، وإن اختلف تصورهم لأسلوب تحقيقها.

هذا هو الجديد فى طريقة استجابة الجمهور لفن **الشيخ إمام**. فهو يجد فى غيره من أنواع الأداء؛ فى الكرة أو فى الغناء، ابتداعًا لحاجات خالية واهمة، أو تزييفًا للمشاعر الفعلية على نحو أفقدها كل صلة بالواقع الذى يعيشون فيه، إن الأغنيات الأخرى التى يستجيب لها الجمهور لاتحدثهم، فى معظم الأحيان إلا عن الحب، ولابأس من ذلك فالحب شعور لايستغنى عنه الناس حتى فى أشد أوقات الأزمات. ولكن أى حب هذا الذى يتحدثون عنه؟

إنه حب لمسة اليد ونظرة العين. حب صغار المراهقين ـ عفواً، فالمراهقون عندنا أكثر واقعية من ذلك بكثير، ومراهقو الجيل الحالى لديهم من فهم الحياة والوعى بها ما يجعلهم بعيدين كل البعد عن الإحساس بهذا النوع الخيالى من المشاعر المحروقة المكبوتة السابحة فى أحلام اليقظة والغارقة فى ضباب التخدير.

وفى مقابل ذلك يقدم **الشيخ إمام** فنًا يرتبط أوثق الارتباط، لابالحاجات الفعلية للناس فحسب، بل بمشاكل الساعة التى يعيشونها يوم بيوم. والحق أن هذا الفن، أو على الأصح هذا النوع من الأداء يستحيل تصوره إلا فى إطار الظروف الحاضرة التى تمر بها الأمة العربية عامة، وبلادنا خاصة ـ ظروف محاسبة النفس والبحث عن أسباب الهزيمة. ليس فقط فى طريقة استعدادنا الحربى، بل أيضا فى أسلوب حياتنا وطريقة تفكيرنا ونوع علاقاتنا الاجتماعية والقيم التى يخضع لها سلوكنا. هذه الفترة هى بطبيعتها فترة ناقدة، ربما كانت أحياناً ساخرة، فضلا عن أنها فترة تنقيب فى أعماق الذات القومية بحثًا عن جذورها العميقة التى يمكنها ـ إذا ما أضيفت إلى عناصر التجديد ـ أن تكون لنا معيناً على اجتياز المحنة.

ومن سمات هذه الفترة أن أحداً لايستطيع أن يقف منها موقف المتفرج فمسئولية الخروج من المحنة تقع على عاتق الجميع، وليس فى وسع أحد أن يتنصّل من هذه المسئولية، مهما كان الميدان الذى ينتمى إليه، ومن هنا كان يكفى أن يشير أحد، بنزاهة وصدق وإخلاص، إلى بعض الأسباب الحقيقية للأزمة، وبعض الوسائل الفعالة التى يستحيل بدونها الخروج منها، حتى يجد استجابة من الجميع.

وهذا ما يفسر لنا حقيقة تبدو لنا غريبة كل الغرابة فى هذا العصر الذى نعيش فيه، وأعنى بها أن **الشيخ إمام** أحرز شهرته كلها بمعزل عن أجهزة الإعلام، وعلى نحو مستقل عنها. ففى هذا العصر الذى تكاد فيه أجهزة الإعلام



تكون الوسيلة الوحيدة لنشر أية فكرة أو إذاعة شهرة أى فنان على نطاق جماهيرى واسع، استطاع الشيخ إمام أن يصبح شخصية محبوبة ومعروفة ومشهورة بين فئات واسعة من الناس. بطريقة الاتصال الشخصى المباشر بالجماهير. وحقق بذلك ما يمكن أن يعدو ضرباً من الإعجاز فى عصرنا الحالى. ولابد أن يكون فى هذا الرجل مغناطيسية غير عادية لكى يمكنه أن يحقق إنجازاً كهذا ـ مغناطيسية تستطيع أن تنافس مالدى الإذاعة والتليفزيون من قدرة الانتشار وعلى دخول كل بيت وممارسة التأثير فى كل نفس. ولابد أن يكون هذا الفن ناطقاً بلسان تلك الجموع الغفيرة من الناس، وإلا لما استطاع أن ينتشر بينها دون حاجة إلى وساطة من الأجهزة العصرية ذات التأثير الشامل.

على أننى إذا كنت قد تحدثت عن هذه الجاذبية الفريدة التى تربط الشيخ إمام بسامعيه، فإن أبعد الأمور عن مقصدى أن أقول إنه يداعب مشاعر سامعيه أو يعللهم بالأمانى الخيالية أو يتملق رغباتهم الدفينة أو يخلق لديهم رغبات مصطنعة، وهو ما يفعله معظم المشتغلين بالفن الغنائى فى بلادنا، إنه على العكس من ذلك، يصدم سامعيه، ويؤنبهم ويوبخهم، وينبههم إلى كل ما هم فيه من غفلة وتهاون وتراخ. فإنك حين تستمع إليه عن وعى وفهم، يندر أن تكون حالتك النفسية هى حالة «الانبساط» و«الانسجام» التى قد يبعثها فيك غيره من الفنانين.. إنه على العكس من ذلك، يشعرك بالقلق وينزع عنك كل إحساس بالراحة والاتكال والرضا بالحال. قد تحس أحياناً ـ أو على الأصح فى كثير من الأحيان ـ برغبة شديدة فى الضحك، ولكنك حين تتساءل من أى شىء تضحك، وحين تفكر جيداً فى الكلمة الساخرة التى أثارت فيك هذا الضحك قد تجد أنك تضحك فى حقيقة الأمر على نفسك: على غفلتك، أو من تعاستك، أو على أطماعك.

هذا الشعور بعدم الارتياح لايسلم منه سامع لهذا الرجل، ولقد ترامى لى بعد سماعى له لأول مرة، أن أولئك الذين يتعاطف معهم فى كل أغانيه. ذلك الفلاح الذى يصنع الثورة والعامل الذى بيده مفتاح، هم وحدهم الذين يستطيعون أن يمروا بتجربة سماعه دون أن ينتابهم الإحساس بانعدام الراحة، ولكننى أدركت، بعد استماعى له للمرة الثانية. أنه حتى هؤلاء لايسلمون من هذا الإحساس. بل ربما كانوا هم أشد الناس معاناة له كلما استمعوا إليه: فهو يثير كوامن صدورهم، وينزع عنهم شعوراً بالقناعة والاكتفاء ظل مترسباً فى نفوسهم ألوفاً من السنين، ويبعث فيهم وعياً بالعالم المحيط بهم يتجاوز أسوار تقاليدهم التى ظلت تخفى عنهم حقائق هذا العالم جيلا بعد جيل.

أما الباقون، فليس لهم منه مهرب، إنهم أمامه منكشفون على حقيقتهم جميعا: الانتهازى، البورجوازى، المكافح المزيف، الأفندى الشاطر، تاجر الكلمات، محترف الشعارات، كلهم على مشرحة أغانيه ممدودين بلا حول ولاقوة، وقد بان منهم كل مستور. وانكشف عنهم كل غطاء، وأغلب الظن عندى أن هذا هو سبب نفور كثير من أفراد هذه الطائفة منه، وهجومهم عليه. فبرغم أنهم يعللون هذا الهجوم بأسباب «فنية» ، أو «موسيقية» . فإنه فى حقيقة الأمر خوف من عملية «التعرية» الشاملة التى يقوم بها هذا الرجل البسيط الساخر، الذى يتعقب عيوبهم واحداً تلو الأخر، وتخترق كلماته ذات المظهر الساذج جدران تبريراتهم وحواجز خداعهم الذاتى بسهولة عجيبة، وكأنها أشعة فاحصة تكشف منك كل شىء حتى العظام.

وأنى لأذكر عن نفسى، أننى فى طريق عودتى بالسيارة بعد سماعى إياه للمرة الأولى. لم أستطع أن أكتم شعوراً بالضيق، بل بنوع من الخجل، إذ وجدت نفسى مضطراً إلى أن أقارن بين طريقتى هذه فى التنقل وبين أولئك الذين ينظرون إلى راكبى المواصلات العادية «بطريقة مشروعة»، على أنهم طبقة محسودة، أولئك الذين يتهربون من «الكمسارى» فيعاملهم هو كأنه «نص عسكرى» وما هذا إلا مثل بسيط للهزة المقلقة التى يحدثها فى النفس كلام هذا الفنان الصريح. إنه يرغمك على أن تراجع كثيراً من المسلمات التى لم تكن تحاول من قبل مناقشتها. أو كنت تستبعدها بسرعة حالما تخطر ببالك، ويدفعك إلى أن تواجه هذه المسلمات. سواء أكانت متعلقة بنفسك أو بالآخرين. مواجهة صريحة لاتعرف المواربة ولاتترك مجالا لمحاولات الدفاع أو التهرب. ■

(الفكر المعاصر ـ يناير ١٩٦٩)

أوصاف

الزوجة	صاحب الجواز
	المهنة بدون عمل
	محل الميلاد الجيزة
	تاريخ الميلاد ٢-٦-١٩١٨
	محل الإقامة القاهرة
متر سنتيمتر	الطول متر سنتيمتر
	العينان [illegible]
	الشعر [illegible]
	المميزات

الأطفال

الاسم	ذكر أو أنثى	تاريخ الميلاد

Photographies



توقيع صاحب الجواز
Signature du titulaire

توقيع الزوجة
Signature de l'épouse

أساس صرف الجواز ....

القيد
ENREGISTREMENT

7 ٧

رقم الجواز ١٧٠٢٩٤ / 170294 No du passeport

الجهة التي أصدرته [illegible] Bureau d'émission

تاريخ الإصدار ٢٢-١٢-١٩٨٢ Date d'émission

اسم صاحب الجواز Nom du titulaire

امام محمد احمد عيسى.

Imam Mohamed Ahmed Essa.

(اسم الزوجة) (Nom de l'épouse)

عنوان حامله بجمهورية مصر العربية
[illegible] الدرب الأحمر.
القاهرة.

الأقرباء المقيمون بجمهورية مصر العربية للرجوع إليهم عند الاقتضاء: أسماؤهم وعناوينهم

يشتمل هذا الجواز على ٤٨ صفحة
Ce passeport renferme 48 pages

555911



ماذا فعلنا بألحان الشيخ إمام؟!

محمود أمين العالم

على حين فجأة برز اسمه في الأسابيع الماضية. أكثر من صديق قال لي: «هل استمعت إلى **الشيخ إمام**»، إنه شيء باهر، شيء معجزة. هل استمعت إلى أغنيته عن مثقفي مقهى ريش، هل استمعت إلى رثائه الحزين **لجيفارا**؟

وفي أكثر من تعليق قرأت عنه كلمات أغلبها يفيض تقديراً بالغاً له. وبعضها يسعى إلى التخفيف من غلواء هذا التقدير، لهذا رحت أتحين الفرصة متشوقاً للقائه، والاستماع إليه، ومنذ يومين التقيت به، وبألحانه وبكلمات شاعره **أحمد فؤاد نجم** الذي كتب كل أغانيه.

لم يدم هذا اللقاء طويلا . لم أستمع منه إلا لبضع أغنيات، ولكن أشهد في غير مغالاة.. أنني وجدت في اللحن والأداء ظاهرة فنية أصيلة حقًا. نابغة حقًا. جديرة بأن تتبوأ مكانها اللائق بها في أرقى محافلنا وأنشطتنا الموسيقية والغنائية.

الأغنية التعبيرية الدرامية النابضة بالمعاناة . الزاخرة بالحيوية التي لا تتسكع بك حول التكرار الزخرفي للنغم، أو تتوقف بك عند الزوائد الطفيلية التي تكمل المقاطع لضرورة شكلية. بل تعبر عنك وتتطور بك وتمضي معك إلى غاية واضحة تنبع من كل خبرة حياتك، وتعود بك إلى حياتك نفسها تعمقها وتوقظ فيها كوامن الأصالة والصدق الإنساني، استمعت منه إلى أغنية تكاد تكون على حد تعبير الصديق الزميل الأستاذ **أحمد بهاء الدين** أول أغنية فلسفية في تراثنا الغنائي تغوص بك في تأملات عميقة، ثم تحلق بك معها في سموات الحيرة والتساؤل. اللحن يعبر عن المعنى والمعنى يرقى باللحن ويتألق .. واستمعت منه إلى أغنية وطنية، لا تستثيرك بالزعيق، ولا تحركك بالإيقاع الحاد وإنما تطوف بك مع أحداث بسيطة طيبة هي جزء منك ومن تاريخك، ثم تفجر فيك معانيها تفجيراً حياً يذكرك بما ينبغي عليك أن تفعله فيرتعش كيانك كله بالوضوح والجرأة والرغبة العارمة في التضحية.

واستمعت منه إلى أغنية حزينة، فيها حزن الإنسان القادر، الذي يتطلع إلى مزيد من القدرة ليصنع بحزنه شيئاً جليلا.

هذا فنان كبير حقاً، موهبة نادرة. أخشى أن يبقى بيننا هكذا، حديثًا بين أصدقاء، تعليقات في صحف، لقاء في دعوات خاصة، تستمع إليه حلقات صغيرة من الناس، ثم يأتي يوم يسائلنا فيه مجتمعنا بضمير الواجب: ماذا فعلتم بألحان **الشيخ إمام**؟ لماذا لم تسجلوا أغانيه؟ لماذا لم توزع وتقدم للناس جميعاً؟ أخشى أن يأتي يوم نقول فيه كان بيننا **سيد درويش** جديد ولكننا لم نحسن استقباله، ولم نحسن الاحتفال به.

أتمنى أن تسارع فرقة الموسيقى العربية إلى الاهتمام **بالشيخ إمام**، أتمنى أن تسارع الإذاعة والتليفزيون إلى العناية به.

نحن لا نطلب صدقة لفنان ضرير، وإنما نطالب بحق المجتمع كله في فنه الذي يبدعه هذا الفنان العظيم. ■

الكواكب ١٧/١٢/١٩٦٨

المثقفون والشيخ إمام

حسن حنفي

لقد ساء جماهير المثقفين ما نشره أحد النقاد بجريدة الأهرام يوم ٢٢ نوفمبر عام ١٩٦٨ عن المثقفين والشيخ إمام. ومع أن العمل الفنى هو الباقى فى النهاية وتذهب الكلمات وحدها، ومع أن التاريخ هو الحكم.. فإنى أود إبداء بعض الملاحظات الصغيرة الموضوعية تفيد كاتب المقال فى نقده للشيخ إمام نقداً علمياً سليماً.

أولا: يبدأ الكاتب بالهجوم على مؤسسة المسرح والموسيقى لأنها لم تستطع أن تقدم صندوق الدنيا أو المسرح الشعبى، ولأنها اقتصرت على تقديم الموسيقى العالمية التى ظلت - فى رأيه - غير مفهومة أو محدودة الجمهور. وهذا بالطبع تجنٍ كبير. فبالرغم مما يعيب مؤسساتنا الفنية من قصور، فإن مؤسسة المسرح والموسيقى تبنت «فرقة رضا» وهى من أنجح فرق الفنون الشعبية فى العالم كله، يشهد لها بذلك ما حصلت عليه من جوائز دولية فى المهرجانات العالمية، وكونت الفرقة القومية للفنون الشعبية على مستوى المحافظات، وأذكر على سبيل المثال الفرقة القومية للفنون الشعبية لمحافظة البحيرة، أى أن إحساسنا بالتراث الشعبى يقوى يوماً بعد يوم وتقدم منه النماذج المتتالية فى وسط الريف ومن أبنائه وبناته.

أما الموسيقى العالمية فجمهورها دائماً محدود، ويتطلب تربية فنية وتراثاً موسيقياً نوعياً، ومع ذلك فجمهور مصر موجود، ولا نغالى إذا قلنا إن بعض الأعمال الموسيقية أصبحت معروفة كالألحان الشعبية تماماً بالنسبة لجماهير المثقفين، وأصبح الاهتمام بسماع **بيتهوفن وموزار وباخ لا يقل قوة عن الاهتمام بالشيخ سيد درويش والشيخ إمام.**

أما معاهدنا الموسيقية فإنها حديثة العمل نسبياً، ولم يكن هدفها واضح المعالم عند نشأتها، ولم تكن بهذا المعنى معاهد دراسية مهمتها البحث العلمى فى التراث الشرقى القديم أو جمع الموسيقى الشعبية وإن كانت قد بدأت فى القيام بهذه المهمة وفى دراسة أساليب التطوير التى أصبحت معروفة علميًا الآن خاصة فى البلاد الاشتراكية.

أما أجهزة الإعلام فإنها قائمة على الاحتراف الفنى كما يقول كاتب المقال، مهمتها توزيع الأجور ولا صلة لها بالتذوق الموسيقى أو التربية الفنية الشعبية على الإطلاق لذلك انعزل المثقفون عنها وانعزلت عن المثقفين وهم طلائع الشعب الواعية. ولا أظن أن جماهير المثقفين ترى «شنبو فى المصيدة» أو «الدبور» أو «مراتى مجنونة جداً» وما إلى ذلك مما تقدمه أجهزة الإعلام متملقة الجماهير العريضة وسائلة الضحك بأى ثمن. أما عن لجان الموسيقى التى تعقد وتنفض فهى كغيرها من اللجان فى جميع جوانب النشاط الثقافى والفنى، فلا تحل مشاكلنا الموسيقية بلجان الموسيقى أو مشاكل التعليم بلجان التعليم أو مشاكل الجامعة بلجان تطوير الجامعة أو مشاكل المواصلات على مكاتب من يبدلون الخطوط كل يوم والشوارع واحدة والمركبات واحدة. إن حل مشاكل الموسيقى لا يأتى إلا بإنشاء المعاهد المتخصصة على أسس علمية وبتجنيد الملتزمين بهذه القضايا من الشبان أو بتربية النشء الجديد بداخلها بروح الجدية وبالرغبة الواعية فى التطوير بالحرص على التراث الشعبى، وبالإيمان بالجماهير العريضة لا تملقاً لها.

ثانيًا: بدأ الكاتب مقاله بالهجوم على مؤسسة المسرح والموسيقى حتى يبرهن على الطابع النقدى لمقاله والموقف الثورى لصاحبه الذى يبغى



المصلحة العامة للجماهير وهو المناضل الذى يطالب بالتغيير كما يطالب الجميع بتصحيح الأوضاع..

«ومع أن السهم لم يكن مصوباً نحو هدفه الصحيح، حتى يغطى تجنيه على الشيخ إمام ولكى يوحى بأن هجومه عليه يتم بدافع من المصلحة العامة وحرصاً منه على تراثنا الشعبى.

لم يظهر الشيخ إمام فى هذا المناخ الموسيقى وحده بل ظهر فى مناخ أعم، وهو المناخ الاجتماعى والسياسى لعصر ما بعد النكسة وأن محاولة قصر مهمة الشيخ إمام على مهمة الألحان الشعبية وجعله ظاهرة فنية تأخذ من بعض القضايا الاجتماعية والسياسية سلمًا للشهرة لأى محاولة ترمى إلى تفريغ ألحان الشيخ إمام من كلماتها ومن مضمونها وهو سبب انتشار فنه. إننا مهما حاولنا دراسة أسباب الهزيمة، ومهما طالبنا بالتغيير، وبتصحيح الأوضاع على مستوى القول والعمل والمؤسسات، فإنها تظل حية فى قلوب الجماهير ولا يمكن إلا أن تعبر عنها الجماهير بأساليبها الخاصة: النكتة التى عرف بها الشعب، الملاحظة العابرة التى يلقيها ابن البلد فى الأوتوبيس أو على عربته التى يتجول عليها أو فى الشوارع أو على المقاهى. بل إن هناك أدباً قد نشأ يمكن تسميته «أدب ما بعد النكسة» أكثره شعر حديث، ودواوين لم تنشر نتناقلها نحن المثقفين فيما بيننا مكتوبة باليد، أغلبه شعر رمزى. الفن إذن هو الوسيلة الطبيعية للتعبير عن محن الشعوب، والشيخ إمام ليس كغيره من الفنانين المحترفين، يبغى الشهرة والمال عن طريق أجهزة الإعلام، لم يطلب إشهار فنه داخل أجهزة الإعلام، ولم يساوم أجوره عليه، لا يتعيش منه حتى يمكنه السفر إلى لندن للعلاج أو إلى بيروت للاستجمام أو أن يبيع الأسطوانات بالألوف ويبنى من ريعها العمارات أو يشترى الأرض، أو يتزوج فنانة ليصبح فنانًا مثل «شعبان البقال»ليس الشيخ إمام من هذا الصنف المتوفر وتصوره كفنان حاقد على أجهزة الإعلام التى تستطيع شراءه وابتلاعه داخلها تجنٍ على الرجل وعلى المواطن وعلى الفنان، لقد قضيت معه منذ يومين عدة ساعات فى حجرة بحوش قدم وعرفت فيه الفيلسوف بعد أن عرفت فيه الفنان والمواطن المصرى الذى شهدته مصر طوال تاريخها الطويل، رأيته يرفض جميع مظاهر التكريم والحفاوة وجميع ألوان الكسب من أجهزة الإعلام، فهو فرد من أفراد الشعب، يعيش مع بائع اللبن والمثال ومع الكهربائى والخباز، أى مع طوائف الشعب المصرى، يحس بهم وبأزمتهم ويعبر عما لايستطيعون التعبير عنه إلا بالهمسات والآهات والتمنيات. لقد رفض أن يقام له سرداق فى ليالى رمضان كى يسمعه الشعب بعد أن يدفع رسم دخول! فكيف يتكسب الشيخ إمام من الشعب!.

وألحان الشيخ إمام ليست عادية تقليدية، بل هى ألحان شعبية أصيلة، إذ تكون الأصالة بقدر ما يرتبط اللحن بالأرض وبالتراث، تلك هى عبقرية الشيخ إمام: بساطة اللحن وطبيعيته وصدقه وعدم تكلفه وافتعاله، يكفى أن يسمع الإنسان أوله حتى يردد المتبقى من تلقاء نفسه تبعًا لروحه المصرية، وهذا ما يتضح أيضًا فى الأداء، يعطى الشيخ إمام كل كلمة لحنها وكل لحن أداءه، فهو ينعى «جيفارا» كما تنعى نساؤنا الأموات، وينط مع «الحتة الملعب»فى لحنه وأدائه، ويباسط مع ابن البلد «ياعم روق» وإذا دخل الروم مصر وانكسر الباب أطال الشيخ إمام «رايحين فى النوم»فاللحن الأساسى لا يتغير بتغيير أوجه الأداء، بل فى كل مرة يؤدى الشيخ إمام اللحن نفسه بأداء جديد وكأن الإنسان يسمعه لأول مرة، فهو يعيش اللحن من الداخل، ويعيش اللحن فيه عيشة طبيعية، ويؤديه كل مرة وكأنه يؤديه لأول مرة.

ولا يضر الشيخ إمام شيئًا أنه لم يتعلم الموسيقى فى أكاديمية ليعبر بها عن الألحان!

وماذا فعل المحترفون من دارسى الموسيقى؟ صحيح أن سيد درويش من قبل كان يود تكملة دراسته الموسيقية فى إيطاليا لولا أن فاجأه الموت. قد يحدث ذلك للشيخ إمام، ولكن لم يمنع ذلك من ثورة الشعب بألحان الشيخ سيد درويش وتكرار أغانيه من بعده التى لم نستطع أن نقيم لها مسرحًا غنائيًا حتى الآن.. لقد درس عديد من شبابنا القوالب الموسيقية العالمية «جمال عبد الرحيم مثلا» ومع احترامنا لهم ولنواياهم إلا أن الشعب لم يردد لهم ألحانهم لو كانوا وضعوا ألحانًا، وبقيت محاولاتهم على مستوى التكنيك لا على مستوى الخلق والإبداع. لقد ناقشت الشيخ إمام فى هذه القضية - أى وضع ألحانه فى قالب موسيقى عالمى بتوزيع أوركسترالى أغنى مع إدخال الهارمونى وتقابل الأصوات- ولكنه لم يمانع فى ذلك ولقد وزع هو نفسه أغنية «جيفارا مات» فى حفل نقابة الصحفيين وكانت روعة فى التوزيع بالرغم من فقر الأوركسترا الشرقى

المصاحب والذى لم يتعد القانون والكمان. لقد عثرنا على الشاعر متمثلا فى **فؤاد قاعود وأحمد فؤاد نجم**، كما عثرنا على الملحن الشيخ إمام الذى يلهب الشعب بألحانه، بقى الموزع الذى يمكنه أن يضع الألحان فى قالب أوركسترالى عالمى، ولكن لا يعيب اللحن بقاؤه على أصالته وعلى مادته الخام الأولى، يكفى أن يرددها الشعب معه.. ونحن نفتقر إلى الأغانى الجماعية، ولأول مرة يسير المثقفون - بعد سهرة مع **الشيخ إمام** - يرددون أغانيه فى الشوارع وعلى المقاهى حتى الصباح، إن صدق اللحن يغنى عن القالب العالمى.. خاصة إذا كان الموزع المنشود لم يخرج بعد من الحوارى والأزقة..

ولم ينقل **الشيخ إمام** ألحان غيره وأساليبه، هذا مالا يصدقه أحد، ممن ينقل؟ المصادر معروفة. لم ينقل **الشيخ إمام** شيئًا من معاصريه، فمعاصروه معروفون ومصادرهم معروفة، من غنى «جيفارا مات» أو «يا غربة روحى» (هى الأغنية الشعبية يا نطرة رخى رخى) أو (يعيش أهل بلدى) أو «الماريونيت»، أو «الشجرة بتخضر» أو «العزيق» أو «بقرة حاحا».. الخ.

فإذا لم يصدق الناس تهمة النقل، فإنهم لا يصدقون تهمة انعدام الموهبة الموسيقية الفطرية، إن الموهبة ليست بالإتيان الغريب المحندق، ولكن هل غنى أو ردد مثقفونا أغانى المعاصرين من قبل؟ من من معاصرينا يغنى؟، الكل يحشرج، من من معاصرينا يلحن؟ الكل يوفق ويؤلف ويركب! من من معاصرينا يدعى نسبته إلى التراث القديم؟ اللهم إلا الشيخ **زكريا أحمد** - رحمه الله - وهو الذى كان يقدر موهبة **الشيخ إمام**.

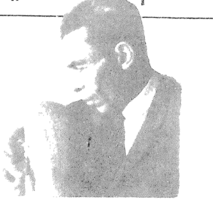
فإذا لم يصدق الناس هذه التهم فلن يصدقوا تهمة تعاطى المخدرات. يلتجئ كاتب المقال أخيراً إلى السلطة ليسلم لها **الشيخ إمام** قائلا «حوش يا عسكرى» لم يتهم كبار الفنانين المحترفين وعظام القوم؟! الكل يعرف السبب وما دخلنا فى حياة الفنان الخاصة؟ ما يهمنا هو فنه الأصيل والتزامه بقضايا الشعب. يريد الكاتب تملق السلطة وتشويه صورة **الشيخ إمام** عند الشعب ولكن الكل يعرفه من قبل فى أحياء الحسين والسيدة، فرداً من أفراد الشعب يقرأ القرآن ويبتهل ويغنى ويطرب.

إن **الشيخ إمام** لا يرجعنا إلى الماضى كما يقول كاتب المقال، بل يغنى للحاضر ويشعرنا به. «جيفارا مات» هل مات جيفارا؟ من قبل «على المحطة» هل كانت هناك أزمة مواصلات أيام **سيد درويش**؟ «البليبام بم والبليبا» هل كان هناك «بليبام بم وبليبا» من قبل؟ إن شعورنا الوطنى بعد النكسة لم يضعف بل اشتد كما كان الحال أيام **سيد درويش**.

إنه الاستعمار الذى لم ينس مصر لحظة.. الخديوى والسلاطين والباشوات من قبل.. والطبقات الجديدة بعد الثورة. فمصر مازالت هى «البقرة الحلوب» **الشيخ إمام** معاصر، وإن انتشار فنه بين أصدقائه وبين جماهير المثقفين وتحمس أعدائه فى الرد عليه لأكبر دليل على معاصرته، إن فن **الشيخ إمام** لم ينتشر إلا بعد النكسة لأنه وليد الظروف، ولذلك يذكر كاتب المقال لقاءه معه منذ «ثلاث سنوات» كى يفرغه من مضمونه الاجتماعى والسياسى، لقد تغير **الشيخ إمام** بعد (يونيو ٦٧) كما تغير جميع الناس.

وتخفيف الكاتب من أهمية فن **الشيخ إمام** بأنه فن احتجاج ومعارضة.. الفن الذى انتشر فى العالم كله فى السنين الأخيرة، حتى ينزع **الشيخ إمام** عن مصر. إن **الشيخ إمام** إفراز مصرى من إفرازات ما بعد النكسة.. وإن ثورات الشباب فى العالم وفن الرفض والاحتجاج لهما ظروفهما فى بيئتهما الخاصة فى المجتمع الصناعى والرأسمالى الداعى للحروب، ولكن فن **الشيخ إمام** بسيط للغاية، إنه يغنى لمصر.. للغلابة والمحرومين، ويعبر عن مشاكلها الأبدية وندائها الخالد «مصر للمصريين».

إن اتخاذ المثقفين **للشيخ إمام** إماماً لهم يدل على مدى الأزمة التى يعيشها المثقفون اليوم ويدل أيضاً على سعة وثراء هذا الفن الذى يقدمه لنا **الشيخ إمام**.. لذلك فقد قدموا له الكلمات، والفضل يرجع إلى، الشاعرين **أحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود** ابنى الحارة كالشيخ إمام.. **فالشيخ إمام** والمثقفون كلاهما فى الهم سواء، كلاهما يبحث عن مصر، أو يعيش النكسة، ويعبر عنها بالكلمة وباللحن. فقد طالت عزلة المثقفين عما تقدمه أجهزتنا الرسمية من ثقافة وفن ووجدوا فى **الشيخ إمام** متنفساً لعزلتهم بلا دعاية، أو إعلان يتناقلون الشعر ويتغنون باللحن، وينعون حظهم... ■



بهرتني سيطرته على الأنغام

عبد الرحمن الخميسي

فسمعت الشيخ إمام يغني ألحانه العذبة، المبتكرة، فشكرت من أعماق نفسي ذلك الحماس النبيل الذي ملأ قلب الأخ الأستاذ **رجاء النقاش**. لفن **الشيخ إمام** ولقدرته النادرة على الخلق الفني.. والحقيقة أن **رجاء النقاش** ليس مجرد رئيس تحرير لمجلة فنية سيارة، ولكنه ناقد أدبي وفني خلاق، يزن الموهبة والقدرة. ويستشرف كلا منها من خلف الظروف، أية ظروف وآخر دليل على ذلك هو تقديمه **للشيخ إمام** وكشفه النقاب عن مقدرته الفنية النادرة المثال. سمعت **الشيخ إمام**، فبهرتني سيطرته على الأنغام، وطواعيتها له.. إنه يغترف من قلب مصر، ويصوغ مشاعرها في لغة النغم المصري، وهو ينحو منحى التصوير المذهل، فيصور الأنين والسرور كما يصور السخرية. مستقاة من طبائع الإنسان المصري، مسقية من تراث، ومورقة في تطلع إلى جديد.

إن قدرة **الشيخ إمام** على التصوير بالأنغام قدرة فائقة. حتى لقد شعرت بأن الأنغام ألوان، وبأن **الشيخ إمام** يغمس فيها ريشة موهبته، ويرسم بها على العود، ومن خلال كلمات شاعره **أحمد فؤاد نجم**، وبالصوت العريض الذي يتدفق من قلب الشيخ، يرسم بها الفكاهة، والدمعة، والسخرية ويقيني أنه ليس **للشيخ إمام** نظير بين الملحنين المصريين من حيث قدرته على التصوير الفني.. ومن هنا ينبغي على أولئك الذين يؤدون ألحان **الشيخ إمام** أن يقوموا بأدائها أداء تمثيلياً.

بعد هذا فإن هناك ظاهرة أخرى جديرة بالتسجيل حول الكلمات التي نظمها **أحمد فؤاد نجم** والألحان التي صاغها لهذه الكلمات **الشيخ إمام**.. إن الشعر الشعبي واللحن يؤلفان لدى المستمع وحدة عضوية واحدة لا يمكن أن ينفصل جزء منها عن سواه فلا يصور الكلام شيئاً يغترب عن اللحن، ولا يتجه اللحن إلى منحنى لا يصوره الكلام.

والحقيقة أن هناك تعانقاً بين الصياغتين في الشعر واللحن من نوع ذلك التعانق الذي يجعل الاثنين واحداً.

إن الشاعر **أحمد فؤاد نجم** يستعمل الصور الشعبية في شعره وأخطر من هذا أنه يستخدم الصياغة الشعبية في نظم أغانيه فلا يضع في جسد الشعر الشعبي أجنحة من التهويم لا يستطيع أن يطير بها. إن قصائده البسيطة تستمد روعتها من بساطتها ولكونها تمشي بقدميها على الأرض.. أرضنا نحن.

وعندي أن **الشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم** يستطيعان أن يشقا طريقاً جديداً للحن المصري وللكلمة الشعبية المصرية وهو تتويج لأحلامنا الطيبة في خلق ألحان مصرية أصيلة ليست مستوردة ولا تضع المساحيق فوق وجهها وإنما تبلل ملامحها السمراء بقطرات من مياه النيل وتلوحها الشمس وتمضي رافعة الهامة من خلفها أغاني الحقول ومن أمامها أناشيد المصانع. ■

من الفرانكوآراب .. إلى الشيخ إمام

كمال النجمى

فالشيخ إمام هو موضة الموسم الغنائى بلا جدال..

وهو بطبيعة الحال لا يستطيع أن يكون «مينى جيب» الغناء العربى، ولا «ميكروجيب» الموسيقى العربية، ولكنه يستطيع أن يكون - فى عالم الموضة الغنائية - قفطاناً فنيًا فضفاضًا، ولهذا يمكن أن يقال إن موضة الغناء والموسيقى فى الموسم الحالى هى القفطان الواسع الذى ينسدل على الجسم كله فيغطيه من قمة الرأس إلى أخمص القدم!

ليست هذه بداية ساخرة.. وإنما هى التحية الواجبة علينا **للشيخ إمام**، الذى لا يعيبه أن يعيد الموضة الغنائية الفضفاضة بعد موضة الأغانى «المينى جيب» و«الميكروجيب»..

فى الموسم الماضى مهدت فرقة الموسيقى العربية لهذا الانقلاب فى الموضة الغنائية.. فبعد أن كانت الأغانى «الفرانكو آراب» هى سيدة الموقف، انقلبت الأمور فأصبحت التواشيح والقصائد والأغانى القديمة هى سيدة الموقف بلا نزاع..

واشتد الجرى وراء الفولكلور.. وعادت إلى الأسماع المقاطع الغنائية الشعبية التى عاشت مئات السنين.. وبدا للمتشائمين أن كل شىء فى دنيا الغناء والموسيقى يتقهقر إلى السنين الخوالى.. وأنه لم يبق إلا أن يغنى المطربون والمطربات أغانى الفريض ومعبد وإسحاق الموصلى وزلزل وفضل ووجد وبستان وغيرهم من مطربى ومطربات العصرين الأموى والعباسى..

ولكن الذين تعمقوا الموقف بأناة وتفاؤل أدركوا أن ما يجرى ليس ردة فنية، وإنما هو تباشير نهضة الغناء العربى ستؤتى ثمراتها بعد حين..

أما الذى يجرى الآن - رغم ما فيه من اضطراب - يشبه أن يكون بعثًا للغناء العربى الحضارى، وللغناء الشعبى المصرى الذى يرتبط بالغناء العربى الحضارى كما تربط اللهجة العامية المصرية مثلا باللغة العربية الفصيحة..

وهذا دليل على أننا نتجه صوب الطريق الصحيح فى غنائنا وموسيقانا ونرد رداً قوياً على الاتجاهات الغريبة عن ذوقنا ووجداننا، التى يرى أصحابها أن تواضع الموسيقى العربية والغناء العربى وراء زجاج فترينة داخل متحف الآثار الإسلامية أو العربية..

إن ظهور فرقة الموسيقى العربية ونجاحها، واشتداد حركة بعث الفولكلور - مهما قيل عنها - ثم ظهور **الشيخ إمام**.. هذا كله معناه أن الغناء العربى لم يبدأ فى الانقراض كما توهم بعض الواهمين وإنما بدأ يتحرك بقوة ليدرأ عن نفسه عوامل الانقراض، فإذا كسب هذه المعركة، وسيكسبها بلا جدال، انفتحت أمامه أبواب التجدد والتطور على مصاريعها..

وقد سمعت حتى الآن من ألحان **الشيخ إمام** ما يكفى للقول بأنه لن يكون موضة الموسم الحالى ثم يتوارى وينساه المستمعون كما نسوا عشرات من الملحنين وذوى الأصوات الجيدة والرديئة...

فالشيخ إمام يرتبط بحركة إحياء الغناء العربى الحضارى والشعبى وهى ليست حركة عابرة، وإنما هى حركة أصيلة أنضجتها فى عصرنا عوامل عميقة تتصل بماضينا وحاضرنا ومستقبلنا.

وهو يرتبط بهذه الحركة ارتباط من يريد ويحاول أن يضيف إليها، لا من يكتفى بالسير وراءها بلا جهد ولا ابتكار.. وهذا ما أتاح له - وهو الشيخ القديم - أن يبدو جديداً فى الأسماع، بل أن يبدو أكثر جدة من بعض المتجددين!



وليس عجيبًا أن تكون للشيخ **إمام** هذه الصورة الجديدة عند الناس وهو الشيخ القديم الذى لم يأت بجديد، ولم يخرج قيد أنملة عن المقامات العربية والإيقاعات التى يعرفها جميع الملحنين.. ولم تبارح أداءه «لكنة» الأداء القديمة التى نعرفها عن المشايخ الفنانين ومطربى الجيل الماضى.

فالحقيقة أن الجديد فى **الشيخ إمام** هو توظيفه إمكانيات الغناء العربى التقليدى فى التعبير المباشر الصريح اللاذع مما يملأ صدور الناس، ويغور فى حياتهم اليومية العادية..

وهذا الجديد نفسه ليس جديداً تماماً.. فقد سبقه إليه غيره، وبخاصة **سيد درويش**.. وكان **سيد درويش** متقدما فى هذا المجال بخطوة واسعة خطاها إلى المسرح الغنائى.. فإذا أتيح **للشيخ إمام** أن يستكمل خطواته فى ظروف مواتية مشجعة، فقد يكون لنا منه الملحن الشعبى الذى لا ينساه الناس بعد موسم أو موسمين..

ولابد أن يكون فى حسبانه الفرق بين العمل الفنى الحر الذى يؤديه الآن، والعمل الفنى المقيد بما لابد منه من قيود فنية وغير فنية فى الأجهزة الكبيرة التى تنشر وتذيع هذه الأعمال..

فالشيخ إمام يغنى الآن للجمهور مباشرة.. فهل سيبقى كذلك إلى النهاية؟.. أم سيتجه إلى الإذاعة وشركات الأسطوانات كما يفعل جميع الملحنين؟..

وإذا اتجه **الشيخ إمام** إلى هذه الجهات ذات الأهمية الفائقة فى نشر الأعمال الفنية، فماذا يبقى بعد ذلك من صورة **الشيخ إمام** عند الناس؟!

هذه هى قضية **الشيخ إمام** الآن وفى المستقبل..

بقى أن أقول إن **الشيخ إمام** ليس ملحنًا فحسب، بل هو أيضا صاحب صوت ثرى مدرب على الغناء العربى الكلاسيكى تدريبًا صحيحًا.. وصوته الذى يمتد امتداداً سليمًا بضعة عشر مقامًا، لا تنقصه المحسنات الصوتية العربية التقليدية المحببة إلى الأسماع، والتى يسمونها «العرب» - بضم العين وفتح الراء - وهذا هو - فيما أظن - سبب رغبته العارمة فى أداء ألحانه بنفسه، وبخله على المطربين والمطربات بهذه الألحان التى يبلغ بعضها درجة عالية تدل على ذوق فطرى ممتاز..

وألحانه تدل على أنه شديد الإحساس بالمقامات الموسيقية العربية، قدير على التصرف فيها طبقًا لما يقتضيه معنى الأغنية وجوها الخاص..

فإذا تأملنا - مثلا - الطريقة التى تصرف بها فى مقام «الصبا» الذى لحن على أساسه أغنية «جيفارا» وكيف كان يخرج من هذا المقام فى ثنايا الأغنية عندما يتغير معنى الكلمات، ثم يعود إلى المقام من جديد عندما تعود الكلمات إلى معنى الحزن والبكاء.. إذا تأملنا هذا كله أدركنا أن **الشيخ إمام** على خبرة واسعة بالغناء العربى، وليس مجرد هاو عجوز يمسك بالعود ويدندن عليه!

إننا نحيى **الشيخ إمام**، ونرجو أن نراه فى مواسم أخرى كثيرة، بغض النظر عما يطرأ على موضة «الميني جيب»، و«الميكروجيب»، أو موضة القفطان الفضفاض الذى يغطى الجسم من الرأس إلى القدم! ■

صيحة جديدة

كامل زهيرى

قـ هذه صيحة جديدة كنا ننتظرها منذ مدة طويلة، بل وطال انتظارنا لها.

إن ألحان **الشيخ إمام** قد يكتب لها النجاح الشديد أو عدم النجاح إطلاقا!

إن فيها قسوة، وفكاهة، وروح مصرية ذكية. إنها أقرب إلى ألحان الشعب، وكلماته، وقفشاته. إنها تبتعد عن ألحان الأباجورات والقطيفة والكورسية والباروكة التى أصبحنا نسمعها الآن ومنذ سنوات. إن الألحان الشعبية التى نسمعها فيها كثير من الحذلقة، والتلميع. ولكن ألحان **الشيخ إمام** الشعبية فيها روح الشعب، بل إن فيها مزيجًا من القسوة والفكاهة معًا؛ وهذا فى رأيى ما نحتاجه الآن.

وكلمات الشاعر **أحمد فؤاد نجم**، أحيانا ضعيفة، ولكنها أحياناً كثيرة قوية جداً، لأنها صريحة وقاسية ومليئة بالمفارقات الطازجة. وهذا ما نحتاجه فى الشعر الشعبى لأن وسائل الإعلام الكثيرة، وكثرة الطلب على مؤلفى الأغانى الشعبية «لهوج» المؤلفين.

والشاعر **أحمد فؤاد نجم** لا يكتب الأغنية الشعبية كسائح ينتقل من الزمالك إلى بين السورين والعطوف. إنه ابن بلد وغاوى.. وهذه ميزة كبرى قد تنقذ أسماعنا من أهوال كثيرة.! ■

الشيخ إمام .. وأنا ..

أحمد فؤاد نجم

قا صديقى سعد الموجى ابن الحارة المصرية الذى خطف رجله ذات مرة إلى بلاد بره ليعود من هناك محملا «ليس بالهدايا والبضائع» ولكن بعدة دبلومات وماجستير فى علوم السياحة حصل عليها جميعا بامتياز وذلك بعد جولة خاطفة فى بريطانيا وأيرلندا وبعض البلاد الأوروبية الأخرى التى لا يحضرنى ذكرها الآن، هذا الصديق هو واحد من هؤلاء الأبناء الذين تعتز الحارة المصرية بإنجابهم.

وفى عام ١٩٦٢ وعقب عودته من الخارج دعانى **سعد** لزيارته لأول مرة فى منزله بحارة **حوش قدم** بالغورية ثم أتبع الدعوة بالعبارة التالية «عشان كمان عايز أعرف رأيك فى راجل فنان أصيل ماحدش عايز يعترف بيه.. قال إيه دقة قديمة»

وفى المكان والزمان المحددين كنت أجلس أمام شيخ ضرير يحتضن عوداً قديمًا. وسرعان ماراحت أنامل الشيخ تداعب أوتار العود وانساب النغم حلواً واضحًا يصل إلى القلب مباشرة حالما يبارح الأوتار وغنى **الشيخ إمام** غنى لمشايخ الملحنين وجهابذة الطرب والنغم وأدهشنى أنه يعطى الألحان القديمة العظيمة إضافات لا تقل غنى وأصالة عن الألحان الأصلية نفسها وزادت دهشتى بتكرار اللقاءات بيننا إذ تبينت أن تلك الإضافات هى مادة ثابتة فى أداء **الشيخ إمام** ولكن بشكل دائم التغيير والتنويع

وهكذا تأكد لى تماما أننى أمام فنان مبدع.. وسألته

● لماذا لا تلحن يا مولانا؟
- مش لاقى الكلام الكويس.
● طيب أنا عندى الكلام؟
- هات.
● خد

وحاول **الشيخ إمام** أن يبدأ وكان متحمسا، ولكنه لم يفعل شيئا ومر شهران ولا شىء وأيقنت أن الكلمات لم تعجب مولانا وآثرت الصمت وذات يوم كنت أقرأ نصا على الصديق **سعد الموجى**، ولم أكد أنتهى من قراءة النص حتى فوجئنا بصوت **الشيخ إمام** يردد المقطع الأول من الأغنية ملحنا كأعذب ما يكون التلحين.. وصرخنا استحساناً وطلبنا المزيد. وفى خلال خمس دقائق تمت ولادة أول ألحان **الشيخ إمام** وهو أيضا أول عمل مشترك بيننا وبعدها - خد عندك - انبثق النبع المتدفق ليغرقنا فى بحر من الألحان المصرية الأصيلة النغم الشجى النابع من أعماق بيئتها الشعبية الخصبة الفنية لقد كنت محظوظاً بالفعل حينما اختارتنى الصدفة المحضنة لأشارك وأتعاون مع **الشيخ إمام** وأن يكون لكلماتى المتواضعة نصيب الأسد فى ألحان هذا الفنان الكبير مع تقديرى لجهود الزملاء الذين تعاونوا معه بإخلاص وصدق وهم الأساتذة الشعراء **فؤاد السبكى ومحمد جاد وحسن الموجى**. أما الزميل والصديق **فؤاد قاعود** فقد كان ظهوره فى حياتنا حدثاً مهماً أضاف إلى تجربة الشيخ إمام إضافات غنية وعظيمة منها تلحين الشعر الحر.

ولقد تمخضت هذه التجربة عن عدة أعمال رائعة سوف تأخذ حظها من التقييم حالما تذاع وتنتشر.

وأخيرا فإنه إذا كان لابد من إبداء رأيى فنياً فى **الشيخ إمام** فأقول إن الفنان الذى ينتج هذه الكمية الهائلة من الألحان الرائعة فى مثل صمت وتواضع وفقر **الشيخ إمام**.. هو بغير شك فنان عبقرى.. ■

الشيخ «ألحان» الإمام الجديد للمسرح الغنائى

محرم فؤاد

قا عشت طول عمرى - حتى الآن - أحلم بالمسرح الغنائى الذى نستطيع عن طريقه الوصول للشعب بكل نغمة صادقة حساسة، هادفة.. ولكننى لم أجد فى الماضى غير الشيخ **سيد درويش** الفنان الراحل، الذى قدم من خلال فنه الكبير للجماهير العربية، أعظم انطباعاته التى خلدها فى ألحانه المصرية الصادقة.. فبعد أمجاد **سيد درويش**، قال كثيرون إن المسرح الغنائى قد انتهى ولم يوجد بعد من يستطيع إحياءه من جديد..؟!

ذهبت إليه وكنت أردد فى نفسى العبارة القائلة «العلم بالشىء.. ولا الجهل به»؟! ولكننى عندما شاهدته وجدته قطعة كبيرة من التاريخ.. تجاوز الخمسين وعوضه الله عن نعمة البصر بالإحساس ورقة مداعبة صديقه العود.. طيب الحديث.. راهباً فى معبده.. استطعت أن أشم رائحة التاريخ القديم والحديث فى مجلسه..

سألته عن السنين والأيام فى حياته.. وكيف أبعدته عن المسرح الغنائى.. وبعيداً عن الأضواء، فأجابنى كما يجيب فنان متواضع تنقصه الفرص؟!



وفى حديثى إليه، كان يضفى على كل شىء معنى جديداً ونغمة جديدة، تجعله يتألق بالأمل وبإشراقة حلوة من معنى الحياة . وسألته عن ألحانه.. فأجاب بكل بساطة وكأنه لم يكن ملحناً.. وأنه أسمعنى جميع ألحانه.. وجدت نفسى أمام مرحلة جديدة وجدية فى اللحن وفى الكلمات التى كتب معظمها الشاعر **أحمد فؤاد نجم**.. وفوجئت بالمسرح الغنائى أمامى حديثًا.. فرحت وحزنت فى الوقت نفسه.. فرحت بأننى عثرت على هذه الإمكانية الخطيرة.. وحزنت لأننى لا أمتلك القدرة على خدمة هذه الموهبة الخطيرة.. فلو كنت أمتلك القدرة على إقامة مسرح غنائى لكنت بدأت فوراً بالتنفيذ والغناء بألحان الشيخ الفنان **الشيخ إمام**..

لقد سعدت لأن المسرح الغنائى فى جميع عصوره يعاد فى روح **الشيخ إمام** الذى استطاع تشربه وفهمه..

إن لدينا موسيقى.. وألحان.. وملحنون كثيرون فى مصر.. ولكن المسرح الغنائى مختلف كثيراً من كل نواجيه عن الأغانى التى تعودنا سماعها وترديدها من سنين..

فمرحبا **بالشيخ إمام** فى عالم الفن وأهلا بنا جميعًا فى عالمه الملهم الحساس.. وشكراً للذين أتاحوا لى فرصة اللقاء مع هذا الفنان الصادق المعبر. الأخ الشيخ ألحان «إمام». ■

الشيخ إمام فنان جديد فى كل شىء!

خيرية حسن

الشيخ إمام ظاهرة جديدة فى حياتنا الموسيقية.. إنه جديد فى كل شىء.. ولقد تابعت ألحانه فى الحفلة التى نظمتها «الكواكب» فوجدت أن فى استطاعته أن يتحمل وحده تلحين أوبريت كاملة بما تحتاجه من تنوع فى الألحان والموسيقى، فهو ذخيرة فنية لا أدرى كيف كانت تعيش بيننا ولم ننتبه إليها إلا بعد أن سلطت مجلة «الكواكب» الأضواء عليه.. إن **الشيخ إمام** يجب أن يجد كل تشجيع، ففى تشجيعه خدمة كبرى للموسيقى العربية، وأنا باسم كل فنانة وفنان مخلص لحياتنا الفنية وراغب فى ازدهارها أطالب الإذاعة والتليفزيون بتهيئة الفرصة لهذا الفنان ليواصل جهوده فى تطوير الموسيقى العربية.. إن ألحانه الأصيلة تدخل إلى أعماق القلب وهو يغنيها، فما بالك لو غنى هذه الألحان صوت جميل؟!. ■

أتمنى ألا يحدث للشيخ إمام ما حدث لسيد درويش

فايدة كامل

فن **الشيخ إمام** نابع من الأرض التى نعيش عليها فيه صدق فى التعبير ونقاء الروح المصرية التى أبدعت فنا وأدباً وشعراً على امتداد أربعة آلاف عام على ضفاف النهر. تسمعه فتعيش معه من أول وهلة لترديد أغانيه وكأنك سمعتها ورددتها من قبل ويدل ذلك على مدى تفاعل عمله من واقع وإحساس جماهيرنا العريضة فى الشارع والمصنع والحقل، وأمام المدفع. وفى خلال الأيام القليلة القادمة سأغنى كما سيغنى معى جماهير شعبنا أغنيات «جيفارا، الغربة، حى على الفلاح، عشق الصبايا»، والمهم أن نجمع المثقفين الدارسين والموسيقيين حتى نضع العلم فى خدمة موهبة **الشيخ إمام** الصادقة والمعبرة عن واقع مجتمعنا بأفراحه وآلامه وآماله وحتى نستطيع أن نقدم لجماهيرنا وجماهير الأمة العربية فناً يجمع بين أصالة المنبع وقواعد العلم. وأتمنى أن يجد **الشيخ إمام** حقه بين فنانينا والمسئولين عن الفن فى بلدنا. ولا يحدث له ما حدث **لسيد درويش**. لأنه امتداد لمدرسته. ■



القاهرة - أغسطس - ١٩٩٥ -



قلب مصر المكلوم

محمد عودة

كثيراً ما وجدت نفسى مدفوعاً بإلحاح داخلى قاهر. وفى ساعات متباينة وغير مناسبة من الليل أو النهار إلى الحوارى العتيقة والسلالم المتهالكة والحجرات الضيقة الخانقة وإلى زحام وخليط من نماذج مختلفة ومتعارضة. مثالية نقية أو مدعية ممسوخة. ولكن يضنيهم جميعاً ويمزقهم ويعتصر نفوسهم ألم لا يعرف حرقته وعمقه إلا من عاش المحنة المميتة بعد ٥ يونيو سنة ١٩٦٧.

كان «مزاراً» مفتوح الأبواب لكل من يأتى، ويستمع إلى أشعار «أدباتى» مصرى ومنشد كفيف مجهول، بدا وكأنهما انبثقا فجأةً من قلب مصر المكلوم وروحها الجريحة ومن كل المرارة المكظومة، وقدّما بلسمًا لجرح بدا أنه لن يندمل.

وحينما كانت تنتهى السهرة فى الساعات المتأخرة جداً من الليل، أجد فى نفسى العذر، لأعود سائراً على الأقدام. وأننى استعدت ما يكفى من الطمأنينة، وغسلت بعض العار ومسحت شيئًا من الذنب وأخذت شحنة من الثقة. وحينما تشرق أشعة الفجر؛ أحس أنه لابد أنه سوف يطلع فجر عام فى نهاية النفق المظلم الأسود الذى كنا نعبره.

هكذا كان الشاعر والشيخ «نجم وإمام»، وحائط المبكى، الذى كان مقصداً للجميع فى حوش قدم ذرفت الدموع فى صمت حينما عرفت نبأ وفاة الشيخ .. وكيف رحل عن عالم .. سوف لا ينساه أبداً. ■

ألحان الشيخ إمام عيسى وأصالة التعبير المصرى الحر

فرج العنترى

ناقد، وأستاذ فى علوم الموسيقى وآدابها (ميوزيكولوجى)

دخل فناننا إمام عيسى برفقة شاعرنا أحمد فؤاد نجم إلى قلب التاريخ القومى لموسيقانا من باب الأغنية السياسية، وبالتعبير الوطنى الحر، ومتسلحين معًا بموروث مصرى عريق هو الذى لا يكف الواحد منا عن أن يستعصم به لحيازة كامل الصمود عندما يقول: «إن خفت ما تقول، وإن قلت ما تخاف». ولسوف نجد الصياغة لهذا الموروث بالذات تقوم مقام افتتاحية

الكونشير فى حفلات - أو جلسات- **الشيخ إمام** بالعبارات المنغومة التالية:

إذا الشمس غرقت فى بحر الغمام

ومدت على الدنيا نور الظلام

ومات البصر فى العيون والبصاير

وغاب الطريق فى الخطوط والدواير

يا ساير، يا داير، يا ابو المفهومية

مافيش لك دليل غير «عيون الكلام»

وفيما يبدو أن عرق «عيون الكلام» هذا «يمتد إلى سابع جد» فى تاريخنا بالمفهوم الشعبى، وبمثابة فطرة جبل الله أصلاء مصر عليها، ويتطلب من القلم جولة رصد لنماذجه قبل إلقاء الضوء على دور فناننا **إمام عيسى** برفقة شاعرنا **فؤاد نجم**.

* * *

فإلى أبعد ما يمكن الذهاب إليه، سنعثر فى فترة الألف الثالثة قبل الميلاد بالعهد الإهناسى الفرعونى على فلاحنا الفصيح وهو يفضح شناعات اغتصاب أحد النبلاء أو العظماء لحقوق الغير، وذلك فى آيات بينات من التعبير الحر الذى غمز به ولمز كل أغنياء العصر ومن إليهم أيضًا فى احتكار الثروة والمتاع من دون جماهير الناس، وفى ذخيرة من تسع شكاوى فرعونية باللغة الهيراطيقية التى شهد لها المؤرخون جميعاً بالسبق الأوّلىّ فى الدفاع عن الحق وفى صوغ أول تشبيه لفكرة العدالة بالميزان لتتلمذ باستعارتها منّا العقائد والأمم كافة فيما بعد.

ويمكننا أن نطالع فى كتاب «الفكاهة فى مصر» للدكتور **شوقى ضيف** (اقرأ: ٥١: سنه ١٩٨٥) عديداً من النماذج البراقة فى تاريخ مصر الفرعونية التى تهكمت بها مصر وسخرت من غزاة الفرس والتى أصاب البطالمة بدورهم كثيراً من سهامها عندما سخر أهل الإسكندرية من **بطليموس الأول** فلقبوه بالزمّار - **أوليتس** - وعندما سلطوا على **بطليموس الثانى** أقذع العبارات لمناسبة زواجه من أخته، وسيشهد لنا الشاعر الرعوى الأغريقى **ثيوكريتوس** (٣١٠ - ٢٥٠ ق م) الذى عاش فى الإسكندرية أثناء القرن الثالث قبل الميلاد بأن المصريين شعب ماكر، لاذع القول، فكه الروح، مما هو ثابت ومعروف.

فإذا انتقلنا إلى عصر الرومان وجدنا مقاومة مصرية ساخنة لهم بالتنكيت والتبكيت إذ تلقّب القيصر **فسبسيان** - بما هو قيصر!! - بلقب «**تاجر السردين**» الذى لا يساوى ستة مليمات كما لقبوا قيصراً مكروهًا آخر بأنه «**النسناس المدلل الصغير**».

والوقائع تثبت أن هذه السخرية اللاذعة كانت تكلف المصريين ثمناً غالياً من قسوة وبطش الحكام إلا أنهم لم يكفوا عن إطلاق مقذوفاتهم كلما دعت الظروف، وإلى الحد الذى امتنعت فيه المحاكم الرومانية عن قبول مرافعات المحامين المصرين اتقاء سهام سخرياتهم من قضاتها!!

ونقفز بعد ذلك إلى فترة حكم **العزيز الفاطمى** وما ناله فى نسبه وحسبه من الغمز المصرى فى رسالة مجهولة التوقيع وساخنة التقريع بهذه الأبيات:

إنا سمعنا نسبًا منكرًا

يتلى على المنبر فى الجامع

إن كنت فيما تدّعى صادقًا

فاذكر أبًا بعد الأب الرابع

أو فدع الأنساب مستورة

وادخل بنا فى النسب الواسع

فإن أنساب بنى هاشم

يقصر عنها طمع الطامع



وهذا قليل من كثير!! وأما فى أيام الأيوبيين فسنعثر على كتاب فى النقد السياسى اللاذع بقلم **ابن مماتى** ضد استقدام واستخدام التركى **قراقوش**، ولأجل عرضه هزأة قد تجسمت فيه كل مساخر الغفلة، وما كفى مصر كل المحتوى فى هذا الكتاب إذ ظهرت له طبعة ثانية مع اختلاف فى نوادر التغفيل القراقوشى بعنوان «**الطراز المنقوش فى حكم السلطان قراقوش**»، كما ظهر **للسيوطى** أيضًا كتاب قراقوشى ثالث فى أواخر عهد المماليك للتوكيد الكريكاتورى على تغفيله الثقيل، وبذلك انتشرت أكوام هذه الفضائح المصنوعة ولا تزال، وإلى الحد الذى ذهب فيه بعض الباحثين إلى إرجاع أصل كلمة «كراكوز» التى تطلق على جهاز خيال الظل إلى ذلك المغفل!!

وسنجد **للإمام البوصيرى** (٦٠٨هـ ـ ٦٩٦) أيضًا قبل لجوئه إلى التصوف ومن قبل ظهور «**البردة**»، قصائد سماها «**الأوابد**» فى هجاء ونقد لصوص المال العام «الذين يسرقون الغلال، ولولا ذلك ما لبسوا الحرير ولا شربوا الخمور، وإن من الكتّاب طائفة أصبحت محسوبة على النسّاك والزهّاد مع أنها تملأ بطونها بالسحت وتأكل مال الأيتام، وأما القضاة فقد خانوا الأمانة وبرروا خياناتهم بتأويل القرآن والحديث»، **وللبوصيرى** هذا عدا ما تقدم موال يشير فيه إلى مدى كفاءته الذاتية علماً وأدباً ونظافة فى اليد بالنسبة لغفلة كبار الحكام على أيامه، وفيما يلى من سخرياته:

رب الفصاحة عظيم الذوق يقف أبْلم؟
ولأبلم التيس متصدر ومتعظم!!
يا رب، إن كان حرمانى كما تعلم
أمنٌ علىَّ أكون تيس بن تيس أبلم!!

ومع ظلام السنين السود للعصر العثمانى بمصر سنجد للإمام الواعظ **يوسف الشربينى** كتابه الساخر عن «هز القحوف فى قصيدة أبى شادوف»، تصويراً لتعاسة الفلاح المصرى ومعاناته مما كان يصبه عليه العثمانيون وأحلافهم المماليك من جور وظلم، سواء من الكشاف ـ المدير ـ أم من الملتزمين وجامعى الأموال والضرائب، أو من نظام سخرة «العونة»، بتشغيل أهالى الريف مجاناً فى أراضى الإقطاعيين.

فإذا وصلنا إلى فترة حكم **محمد على الكبير** وجدنا عند المستشرق الفلولكلورى **إدوارد وليام لين** بكتابه المشهور «**المصريون المحدثون، شمائلهم وعاداتهم**» موالا بتدوينه الموسيقى وألفاظه التى تشكو فى تورية عباراتها الساخرة من فقدان العدل ورجاله أمام شكاوى الأهالى من ظلم الباشا الذى استولى على كل أراضى البلاد ليوزعها على بلدياته ومحاسيبه من الشراكسة والمماليك وليظل هو المالك الأصيل والتاجر الوحيد بالسعر المرسوم، وإلا فبجلد السياط وعمليات دفن الأحياء، وها هى عبارات الموال:

«عاشق» رأى «مبتلى» قال له انت رايح فين
وقف قرا قصته بْكيمْ سوا الاتنين
راحوا «القاضى الغرام» الاتنين سوا يشكو
بكيوا الثلاثة وقالوا حقنا راح فين!!

والمعنى واضح فى أن «التعيس» راح يشكو إلى «خائب الرجاء» فى عهد **محمد على**، وشهادة **الجبرتى** تؤكد لنا على «أن الناس كانوا يتلاقون فى دورهم من بعد صلاة العشاء ليتبادلوا التعازى ويرفعوا أيديهم إلى الله أن يهلك الباشا ويقطع أيامه»!!

ومنذ ذلك الحين العلوى ستكثر وتتردد عبارات الصبر الكظيم فى المواويل، وسيرصد السجل الفولكلورى منها مواويل تاريخية أخرى دامعة بل ودامغة مثل:

حكمت على السبع راح للكلب عند الكوم
لما صحى الكلب قال له السبع صح النوم
اسألك يا رب يا مجرّى بحار العوم
ترجّع السبع يخطر زىّ عاداته
وترجع الكلب ينبش فى تراب الكوم

من غلب حالى بادور ع «الشجا» ما «ألجاه»
ولا التّجيش البياته حتى فى ملجاه
يا دنية الشوم ما خليتى عزيز ولا جاه
ابن البلد يتظلم والندل يتهنى
من غير ما يشجى يلاجى كل يوم مال جاه؟!!

أنا جمل صلب لكن عِلّتى الجمّال
غشيم مقاوح ولا يفهم فى كار الجمال
كار الجمال لو جمل، ما يتعبه جمّال
حظى رمانى حدا اللى ما يصون قدرى
وصبحت تعبان قوى ويلعبوا بى عيال

أنا جمل صلب من قبل الخزام والكم
غير شى الزمان هدّ حيلى من الحصى والكّم
ولبست توب الصفا ناقصه البدن والكم

وطلعونى على السوق يشتروا فيّه

وصبحت كالعبد موش عارف حسابى كام

ثم تجيؤنا أيام **الخديوى إسماعيل** فنجده يلبى مطالب الشكوى لذوى قرباه من الأتراك والشراكسة وبقايا المماليك من عدم إساغتهم لطعم أنغام المصريين «البلدية»، وبأنهم أصبحوا فى غاية من شوق التسمع إلى أصالة النغم العثمانلى العالى، فلم يتوان عن أن يصطحب معه إلى الأستانة كلا من **عبده الحامولى، محمد عثمان، الشيخ يوسف المنيلاوى** ليتعلموا أصول التتريك النغمى لحنًا وإيقاعًا ولفظًا و «هنكا ورنكا» بالأمانات والترلم لمات ويا لا لا للى، وليعودوا وبرفقتهم جوقة عزف تركية لمواصلة التدريب فى مصر بكل ما يتوخى رضوان السادة بنغم التمديح، ولهو التفاريح، ونواعم التهويمات، وتمديد الفراش النغمى لأوجاع العشق والغرام ولتباريح الضنى وعذابات السهاد، ومعاناة لوم العزال!! وبذلك انزرع التتريك ومقتضيات أساليبه فى العاصمة الكبرى عندنا وفى توابعها الصغرى بمصر، وأصبح له بالتشجيع شأن وأى شأن، وأما الفلاحون فى قراهم فقد انكفأوا على أراغيلهم لبث شكوى الزمن الأغبر فى مواويلهم الحمراء والخضراء وشحنها بما فى نفوسهم من الضر والأذى.

وحدث أن نشبت الثورة العرابية الوطنية فى عهد **توفيق** فنشط لها **عبدالله النديم** بدوره الفعّال فى تجميع كل القوى بخطبه حول **عرابى**، ويذكر لنا **العقاد** فى كتابه عن «ضرب الإسكندرية سنة ١٨٨١»، كيف كان **النديم** يتابع أثر **محمد عثمان** المغنى فيما يحييه من الليالى والأفراح ليخطب فى جماهيره بدلا من أن يتركهم له ليدغدغ مشاعرهم بطراوة النغم التخديرى إياه فى وقت الجد، وسيحدث أن تنجح الخيانة فى هزيمة **عرابى**، وفى تصفية ثورته، وفى إطلاق أبواق التشنيع عليها بأنها كانت «هوجة، هوجاء»، ومع بذل المكافآت والعطايا السخية للخونة بالذهب والأطيان والألقاب، وبالحرص على إطلاق دفعات من المخدرات النغمية فى مباذل من عروض «المسرح الخليع» أو من «طقاطيق» التعهر اللفظى التى ظهرت يومئذ بغزارة فى عمليات إنتاج وترويج لثلاث شركات أجنبية فى تسجيل الإسطوانات، وبأصوات لحناجر لم تستح أبداً من أن تردد فى سمع السامعين: «إرخى الستارة إللى فى ريحنا»، و «عصفورى يا أمه عصفورى»، و «اللهئ المئ فى ذهبية»، و «من يوم ما عضيتنى العضة، داكان نهار لم يتقضى»، و «أنا لما استلطف ما يهمنى بابا»، و «هاتى لى حبى يا نينه الليلة» (ولعل القارئ قد أدرك أننى ذكرت من كل منها شطرة العنوان ولم استكمل ولو لفظ واحد من سفالات التدمير...) . وبذلك انفتح الباب على الواسع لمثل هذه المخدرات أو المنومات فى ألوان تغاير ما كان من نقد **صنوع** ومن تسخينات **عبدالله النديم** رحمة الله عليهما ألف رحمة.

لكن فى مقابل هذا الوباء المسرحى والنغمى دخل الثنائى الوطنى: **بديع خيرى** بالكلمة النظيفة و**سيد درويش** بالنغمة الوطنية بدءاً من سنه ١٩١٧، وتعاوناً مع **محمد تيمور** فى تحقيق وجود المسرح المصرى القويم ليكون بمثابة منبر فنى للتعبير الوطنى، وأن يصبح عند اللزوم مستودعًا لبارود ثورة سنة ١٩١٩ ويومئذ انفتحت شهية **سيد درويش** الوطنية ـ بدءاً من سنه ١٩١٧ .

وفى القاهرة ـ على تلحين صياغات **لبديع خيرى** فى طائفة من اسكتشات الاستعراض وبعض الروايات من لون ارتبط بالطابع الشعبى المصرى الذى تغنى للوطن وأهاليه بشحنات جماعية من أهازيج «التحفجية» أهل اللطافة والمفهومية، ومن ألحان الموظفين والشيالين والسقايين والعربجية، ولكل فصائل الشعب العامل لا الخامل. وتميز هذا الإنتاج الذى أسهم فيه **بيرم التونسى** أيضاً بعمل حساب لأدوار أهل الشوارع والجوارى والقرى والعزب والنجوع حتى مستويات المواطنين سلامة، وأبو صلاح، وزعبله، والزعبلاوى ليقولوا كلمتهم- ولأول مرة- فى مجريات أمور البلد بلسان التعابير المسرحية والغنائية.

وبالطبع لم يكن هيناً على الاستعمار أو أعوانه، ولا على سدنة التتريك النغمى فى مصر أن يتقبلوا من **سيد درويش** وصائغى منظوماته أن يجعلوا من الموسيقى سلاحاً تنويرياً شعبياً ضد التبعية والاحتلال والسراى والإقطاع، فاتهموه بالفرنجة وبتمييع الموسيقى «الأصيلة!!»

وراحوا يسلطون أقلام الصحف التى كانت تنطق بلسان دار الحماية على تآليفه وعروضها، كما أرسلوا أذنابهم ليقذفوا ممثلى أعماله على المسرح بما فى أيديهم، وليتصايحوا بالاحتجاج على السخرية من الأتراك والمماليك، ومات **سيد درويش** فما خلفه يومذاك ضريب للعمل على بث التنوير التعبيرى من إذاعة الراديو التى أدارتها شركة ماركونى لمصر تبعًا لوصايا وتوجيهات وزارة الاستعلامات البريطانية، فالشاهد والثابت الذى حدثنا عنه الكاتب الإذاعى الواعى **إيهاب الأزهرى** فى كتابه عن **«الإذاعة فى بناء الإنسان** (اقرأ: ٤٨٣) أن قبول الإنتاج الغنائى فى راديو ماركونى كان مشروطاً باصطحاب التخت، وبأن يتغلب فيه أسلوب المط والتطويل والتكرار ليكون الأجر على مقدار ما تستغرقه الأغنية من دقائق، وبأن تعلو قيمة المغنى على كل من مؤلفى النظم واللحن، وبأن توضع طائفة



من المحظورات فى قانون المطبوعات لتضييق الخناق على المؤلفين ودقى «يا مزيكا» بالتنويم الغنائى فى مصر!!

إلا أنه مع توفر الإدارة الوطنية المثقفة بالإذاعة المصرية فى شخص الأستاذ **محمد حسن الشجاعى** طوال السنوات من ١٩٥١ حتى ١٩٦٣، أمكن ضبط العمل الموسيقى وتوجيهه وجهة وطنية، فتعددت ألوان البرامج الثقافية وأمكن أن تظهر فى الستينيات بوادر الأغنية السياسية فى ألحان **كمال الطويل** ونظم **صلاح جاهين** ومن خلال حناجر تصدرها أصوات أم **كلثوم وعبد الحليم حافظ** مصحوبة بالكوراليات، وبمراعاة توضيب أدوار لمشاركة ال «نحن» فى الصياغات وفى الآداء، ومن إيقاعيات وألحان دخلت عليها صناعات التوزيع الأوركسترالى والهارمونية، وبتكثيفات من النفخ الخشبى والنحاسى، ولموضوعات تجاوزت تماماً دائرة الصد والهجر وإذلال النفس أو إطلاق ياءات النداء الموجوعة إلى ضوء التعامل بتعابير احتضان معطيات الحياة اليومية لثورة ٢٣ يوليو فى رنين من الصدق الجماهيرى العام، وما لمكابر أن ينكر أبداً على ثورة ٢٣ يوليو أنها هى التى نادت من خلال حنجرة **محمد قنديل** على كافة سكان «القاعة والخص»، وفى تعابير ساخنة **لبيرم التونسى** بأن يتفضلوا فيهرعوا إلى «الدوار» ليأخذوا لأنفسهم دوراً أساسياً فى توجيه سياسة البلد واقتصادها على نحو ما جرى وكان.

ثم وقعت واقعة النكسة فتناقصت كميات الرنين الصادح فى الأغانى، لكن الصياغات ظلت تعتصم بتعابير التماسك الجمعى لتحقيق أمل ال «نحن» فى تحرير الأرض والثأر للعرض، ولممارسة مهام الصمود والاستنزاف وبأن «أى دمعة حزن لا»، و «إنا فدائيون نفنى ولا نهون»، و «خلى السلاح صاحى، صاحى، صاحى»، لكن الذى لوحظ واستلفت النظر يومذاك هو دخول ثلاثة روافد تعبيرية فى مجرى أنغام الفترة:

أولها رافد «التماسكيين» فى عمليات تحركهم الناجح بالنغمة العربية الخالصة من حنجرة **أم كلثوم** «سيدة الغناء العربى» فى خطة سفرياتها الناجحة إلى مختلف العواصم الشقيقة لإثبات استمرارية الفعل العربى للوجود العربى الفعال فى ساحته الكبرى من المحيط إلى الخليج.

ورافد «الهروبيين» الذين صدمتهم حادثة النكسة بقوة هشمت عظام أرواحهم، فلجأ بعضهم إلى التعامل بعواءات الديسكو فى لغاته الأجنبية نفسها هروباً بأنفسهم من البيئة الوطنية، والتمس بعضهم الآخر لاغترابه تنغيم «اللامعقول» من ألفاظ «العدويات» وحروفها مما هو معروف.

والثالث هو رافد «المقاومة الساخنة» التى نظمها **نجم** ولحنها **الشيخ إمام** فى تعبيرات من النقد اللاذع مباشرة أو بالتورية الغامزة اللامزة، ولكن مع الدعوة أساساً إلى تحقيق تحرير الأرض والإنسان معاً.

ومع تنفيذ معركة العبور فى يوم كيبور من عام ١٩٧٣ المجيد، راحت كل الروافد الثلاثة تصب فى المجرى الرئيسى للفرحة بالنصر، والتهليل بالفوز، وباقتناص أسرى العدو وقطع ذراعه الطويلة، وببطولة الجندى المصرى الذى رفع العلم ومسح الألم، وبقيمة السلاح والتخطيط العبقرى و «عاش إللى قال الكلمة بحكمة فى الوقت المناسب».

ولقد كان المتوقع أن يستمر هذا الانتعاش «النفس نغمى» وانفتاح الشهية على تماسك وتآزر الحياة المصرعربية ومستقبلها المضىء لولا ما حدث فجأة من التلسين الخبيث و «المدعوم» على نصر أكتوبر بأن الذين قاتلوا كانوا «جنوداً لم تروها»، والتلسين على الإنسان المصرى نفسه بالإعلان المدعوم عن ضرورة «إعادة بناء الإنسان المصرى» وكأنما كنا قد عبرنا ونحن مهدودون!!!

والتلسين على ثورة ٢٣ يوليو بأنها كانت كيف وكيف وكيف فى مقذوفات من مستوى الشتائم التى وصفت الثورة العرابية من قبلها بأنها كانت «هوجة، هوجاء»، ثم نكسة التراجع عن تداول الرصيد الغنائى فى إعلاء شأن الوحدة العربية، والعمل على فتح الباب الواسع لترويج مخدرات ما قبل الثورة من تتريكات «لما بدا يتثنى» التى احتضنت بعثها وترويجها كل الفرق الموسيقية لتعداد ١٩٢ قصراً وبيتًا للثقافة الجماهيرية، وهذا إلى جانب الدعوة المكثفة لتفضيل وتناول الألوان النيئة من سذاجات الفن الشعبى الصوفى والدنيوى، وبالإضافة إلى إنتاجيات غريبة لبعض المشاهير من نماذج وملاهى «فاتت جنبنا» بأسلوب الجاز الأمريكى، أو ما عرف «برقصة قمر ١٤» وباقى هذا المستوى فنازلا. وقد أدى كل هذا الانهيار والتعتيم إلى ظهور ما أصبح يعرف بمشكلة الأغنية على حين كان الواقع الفنى كله يتطلب ربط هذه المشكلة بأخواتها فى شتى فروع الإبداع المصرى

من سينما ومسرح وتشكيل وأشعار للإمساك بتلابيب كل مسببات التضاؤل والإسفاف.

إلا أن الموقف لم يكن كله تأثيراً سلبياً ورضوخاً لهذا التصاغر، لأن اللون الساخن من أغانى النقد السياسى اللاذع، ومن التنوير الفنى لتمييز الخبيث من الطيب، ومن إدخال الوطن طرفاً أصيلا فى لواعج الحب وبذل الفداء مضت كلها تمارس رواجها فى ندوات المثقفين بالزيادة وبمضاعفة إنتاجها فى طبعات تم تجهيزها خارج الوطن، وبذلك ظهر الثنائى العظيم «إمام - نجم» وحدهما فارسى صوغ وتقديم أغانى المقاومة والتنوير بالثمن المر المعروف!!

ولقد لقى **الشيخ إمام** ترحيباً قوياً من الذوق والعقل المصرى لأدائه المتفرد فى أشعار **نجم** بالموسيقى المنبثقة عن مصادر شعبية، إذ إن مثل هذا النوع من الموسيقى القومية يصدر قوى النفاذ فى مباشرة حمل رسالته إلى سمع المواطنين، وبالقدر الذى يجعل من فنانيها لسان الحال الوطنى بدلا من كثرة الهم التى على القلب من صنيع «فنانى المهنة» الذين يؤدى تفاصحهم لذويهم إلى صدور رطانات مبرنطة من القواعد والنظريات التى تضرس السمع وتستدعى الإسعاف بمسكنات الصداع. وفى هذا يقول لنا الدكتور **حسن حنفى** بكتابه (**قضايا معاصرة**: دار الفكر العربى سنه ١٩٧٧) «إن ألحان **الشيخ إمام** ليست عادية تقليدية، بل هى ألحان شعبية أصيلة. إذ تكون الأصالة بقدر ما يرتبط اللحن بالأرض وبالتراث، وتتبدى عبقرية **الشيخ إمام** فى بساطة اللحن وطبيعته وصدقه، وعدم تكلفه وافتعاله. ويكفى أن يسمع الإنسان أوله حتى يردد بقيته من تلقاء نفسه تبعاً لروحه المصرية، وهذا ما يتضح أيضاً فى الأداء إذ يعطى **الشيخ إمام** لكل كلمة لحنها ولكل لحن أداءه، فهو ينعى **چيڤارا** كما تنعى نساؤنا الأموات، وينط مع «الحته الملعب» فى لحنه وأدائه، ويباسط مع ابن البلد فى «يا عمّ روق»، وإذا دخل الروم مصر وانكسر الباب أطال **الشيخ إمام** عبارة «رايحين فى النوم»، ثم إن اللحن الأساسى لا يتغير عنده بتغير أوجه الأداء بل فى كل مرة يؤدى **الشيخ** اللحن نفسه بأداء جديد يصدره وكأنما يسمعه الإنسان لأول مرة، فهو يعيش اللحن من الداخل ويعيش اللحن فيه عيشة طبيعية، ويؤديه وكأنه يقدمه لأول مرة».

وأما عن قدراته الموسيقية فإن استماعى لثلاثة ألبومات من إنتاجه كشفت عن أنه يتمتع بحنجرة تينور غنائى سليم القرارات لامع الجوابات، وعن أن اصطحابه لنفسه بعزف العود يدل على مهارة فى تحريك ريشة الضرب بتدفق رشيق يخلو من النتوء والخربشات، ويتيسر فى سلاسة يزخرفها إبداع ذاتى من ارتجالاته التى يملأ بها ما عساه أن يوجد من أى فراغ زمنى. ولنا بعد أن نلتمس التعرف على اتجاه مذهبه فى بعض المختارات التالية من ريبرتواره القومى ونبدأ بما صدر مع حادثة النكسة من أغنية ناقدة وساخرة بأسلوب الأديب الأدباتى:

الحمد لله خَبطنا تحت باططنا
...... ياما احلى رجعة ظباطنا
من خط النار
لا تقولى لى سينا ولا سيناشى
ما تخْويتنا شى
ياستميت أوتوبيس ماشى
شايلين أنفار
إيه يعنى م العقبة جرينا
والا فى سينا
هى الهزيمة تنسينا
إننا أحرار؟!

وفى موضوع النكسة نفسه لكن مع الدعوة إلى تجهيز جيش شعبى قوى للخلاص من عار الهزيمة، ومتخذاً مناسبة موت **چيڤارا** نقطة بداية ليقفز منها إلى الاستنفار المطلوب:

چيڤارا مات، آخر خبر فى الراديوهات
مافيش خلاص غير القنابل والرصاص
يا تجهزوا جيش الخلاص،
ياتقولوا ع العالم خلاص!!

وفى مجال فضح عمليات نهب المال العام يسمع كل من له أذنان:

ياواد يا يويو يا مهلباتى
يا جبنة حادقة على فول حراتى
أستك لسانك فارد ولامم
حسب الأبيج يا مبرراتى
شيلنى وأشيلك
ما أنا برضه فرحت لك

وعند حضور **نيكسون** فى بوادر عصر الانفتاح ذاع حداء «الثنائى الأعظم» للشارع المصرى بهذه المقذوفة الغنائية.

شرّفت يا نيكسون بابا
يابتاع الووتر جيت
عملوا لك سيمه وقيمه
سلاطين الفول والزيت... إلخ

وفى أفراح العبور المجيد فى يوم كيبور تغنت **سعاد حسنى** بتلحينه من راديو القاهرة:

دولا مين دولا مين
دولا عساكر مصريين...إلخ

وفى رشاقة أسلوب الغزل البلدى قدم المغنى **فارس محمود رياض** فى أحد ألبوماته من نظم **فؤاد نجم**:-



حانتوب لاندوب فى غرامك دوب

يابو خال ع الخد وشال ع التوب

يا حرام يا حلال يابو تيه ودلال

دوّبنا القلب ولسه يا دوب حانتوب... الخ

وأما فى عشق التعلق بحب الوطن فالثنائى هذه الأغنية على وزن المأثور الفولكلورى يا نطره رخى رخى:

يا غـــــريه روحى، روحى

لا تخطى على سطوحى

وسطوحى يطلع فـــــدان

والفدان لابس فســـتان

والفستان طاقه طاقه... إلخ

ويتبقى بعد أن نتعرف على أهم ما أوردته عنه الصحافة المحلية والعالمية فى مناسبة رحيله من أنه «هوميروس مصر»، وأنه «صوت الحرية»، و «فنان الشعب»، وبأنه غادر دنيانا «ملفوفًا فى طرحة بهية»، وبأنه «جسد شوق الفئات المغلوبة فى الحرية السياسية والاجتماعية وفى تقدم الحياة العربية»، و «أن صوته كان أعلى من أى حزب سياسى أو إعلامى».

وسنعرف بالتالى أن أول اعتقال له وللشاعر **نجم** كان فى عام ١٩٦٩، ثم أصبح كلاهما ضيفًا على المعتقلات فى الأعوام ١٩٧٢، ١٩٧٥، ١٩٧٧، ١٩٧٨، وكانت السبعينيات هى عقد المطاردات والاعتقالات، غير أن أيًا منهما لم تهن له عزيمة ولا توقف له نشاط إنتاجى قط، لا فى داخل السجون أو فى خارجها. كما سنعرف أنهما كانا قد سافرا سويًا إلى بيروت وباريس وبلاد المغرب العربى فى جولة فنية فى المدة من عام ١٩٨٣ حتى ١٩٨٦ لإقامة مئات الحفلات العامة المدفوع أجرها ومنها ما تم فى أشهر وأكبر مسارح باريس، وهذا إلى جانب قيامهما فى باريس بتسجيل النصيب الأكبر من إنتاجهما على الإسطوانات والشرائط. وسيلفت النظر بعد، أن جريدة الأهرام قد حرصت فى خبر وفاته بعدد ١٩٩٥/٦/٨ على الإشارة إلى أنه حاصل على جائزة الإسطوانة البلاتينية العالمية التى تهدى إلى الفنان الذى يتمتع بأكبر توزيع عالمى لأعماله الموسيقية لكن الخبر لم يبين لنا من كان الأسبق: **الشيخ إمام** أم المرحوم **محمد عبدالوهاب**؟■

المراجع بترتيبها فى السياق

١ ـ د. شوقى ضيف: الفكاهة فى مصر، اقرأ: ٥١، دار المعارف سنة ١٩٨٥

٢ ـ د. سليم حسن: أدب الفراعنة جـ١ ط٢، كتاب اليوم دار أخبار اليوم سنة ١٩٩٠

٣ ـ فرج العنترى: الشعب المصرى موسيقارا، المجلة الموسيقية، عدد أكتوبر سنة ١٩٧٤

٤ ـ وثائق مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة ١٩٣٢: المطبعة الأميرية سنة ١٩٣٣

٥ ـ فرج العنترى: حول صيغة الموال المصرعربى، مجلة الفنون، اتحاد النقابات الفنية عدد مارس سنة ١٩٨٦

٦ ـ فرج العنترى: دور سيد درويش فى تطوير مسرحنا الغنائى، مجلة الفنون سبتمبر سنة ١٩٩٢

٧ ـ عباس محمود العقاد: الاحتلال الإنجليزى وضرب الاسكندرية، كتاب اليوم دار أخبار اليوم.

٨ ـ فرج العنترى: الموسيقى والإنسان، مكتبة الشباب ٨، الثقافة الجماهيرية، هيئة الكتاب سنة ١٩٨٥

٩ ـ إيهاب الأزهرى: الإذاعة فى بناء الإنسان، إقرأ: ٤٣٨، دار المعارف سنة ١٩٧٨

١٠ ـ فرج العنترى: الموسيقى والغناء فى مصر بالفترة من ١٩٥٢-١٩٨٠، المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى المجلد ١٤ فى الفنون والآداب، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية سنة ١٩٨٥

١١ ـ د. حسن حنفى: المثقفون والشيخ إمام، قضايا معاصرة فى فكرنا المعاصر، دار الفكر العربى سنة ١٩٧٧

١٢ ـ المحروسة للخدمات الصحفية والمعلومات: مقتطفات نشرة الصحافة العربية فى أسبوع: العدد ١٢٨ بتاريخ ١٩٩٥/٦/١٥

١٣ ـ جريدة الشرق الأوسط: رحيل الشيخ إمام رائد الأغنية الممنوعة: عدد ١٩٩٥/٦/٨

١٤ ـ جريدة الحياة الدولية: رحيل هوميروس مصر: عدد ١٩٩٥/٦/٨

١٥ ـ جريدة العالم اليوم: الشيخ إمام، عمر من الغناء المتفجر: عدد ١٩٩٥/٦/١٧

١٦ ـ جريدة الأهالى: مجموعة مقالات وبحوث: فى عدد يوم ١٩٩٥/٦/١٤

١٧ ـ مجلة روزاليوسف: يعيش أهل بلدى وغيرهم مافيش، عدد ١٩٩٥/٦/١٩





هكذا عاش المغنى

خيرى شلبى

فإنه لقدر ممراح ذكى وبارع، ومصرى حتى النخاع؛ ذلك الذى جمع بين الشيخ **إمام عيسى** و**أحمد فؤاد نجم** ذات ليلة عبقرية الصدفة ليلتقى صعلوكان فاتنان كلاهما فذ فى صعلكته، فى جنونه، فى قدرته على الاستغناء، والاكتفاء بحد الكفاف، ليحدثا معاً ثورة فى عالم الغناء وعالم السياسة قل أن يشهد لها التاريخ المعاصر نظيراً.

فى بيت قديم متهالك فى حارة «شق العرسة» المتفرعة من شارع **حوش آدم** - خشقدم - كان الشيخ **إمام عيسى** يسكن فى إحدى حجراته منذ سنوات بعيدة جداً البيت نفسه تحفة شعبية جذابة، تنشع جدرانه بالرطوبة وزخم التاريخ المملوكى الذى لا يزال يشيع فيه عبقه العتيق . هو بيت مقسم إلى جزءين شأن بيوت العصر المملوكى كلها مع اختلاف فى الطراز والمستوى الاجتماعى : القسم المطل على الشارع وفيه المدخل إلى ردهة بلا سقف؛ إذا حودنا يساراً بمجرد الدخول من باب الشارع واجهنا سلم لولبى ضيق من الخشب يصعد إلى غرفتين متقابلتين لكل منهما دورة مياه خاصة؛ ذلك هو السلاملك، أو مقر الرجال وضيوفهم؛ فى الحجرة المطلة على الشارع يسكن **أحمد فؤاد نجم**، وفى الحجرة المقابلة يسكن رجل بزوجه وأولاده . أما إذا قطعنا الفناء الضيق إلى الداخل فإننا نصل إلى قسم الحرملك؛ وحينئذ ندخل فى قبو مظلم فى ليل غطيس، نتحسس الفراغ لكى نمسك بدرابزين سلم خشبى متآكل مقلوب، يئن ويتوجع فى جلبة تقض مضاجع الموتى، كل درجة تميل بدرجة محسوبة بدقة شديدة ليتفادى الصاعد أو الهابط خبط رأسه فى الكتل البنائية إذ إن مساحة البيت دائرية؛ وهو مؤلف من خمسة طوابق قصيرة القامة؛ والسلم فى القلب تماماً، والصاعد عليه يمر بنوافذ صغيرة جداً؛ وعند كل بسطة باب، لشقة لا تزيد عن حجرتين كعلبتين يربط بينهما ممر يتسع لمرور شخص واحد، ومطبخ مثل تقفيصة اختصرت منها شريحة ضيقة للمرحاض، ولأن الطابق الأرضى دكاكين ومخازن تفتح على شارع «حوش آدم» وحارة خلفية متفرعة منه كحارة «شق العرسة»؛ فإن الطابق فوق الأرضى يعتبر الأول، وهو عبارة عن شقة استأجرها **أحمد فؤاد نجم** - إضافة إلى حجرته الخارجية - لتقيم فيها المطربة **عزة بلبع** حينما تزوجته فى أواسط السبعينيات تقريبًا . فى الطابق الثانى شقة يسكنها **محمد على**، الذى كان يعمل عامل مصابغ قبل أن يقنعه صديقنا الأديب **محمد جاد الرب** بأنه فنان تشكيلى سوريالى يمكن أن يقيم المعارض ويتابع لوحاته بالشىء الفلانى. فى الطابق الثالث فوق الأرضى شقة يسكنها رجل حرفى عاجز البصر مع زوجة وزربة عيال . فى الطابق الرابع والأخير حجرة ضيقة يسكنها **الشيخ إمام**، فيها سرير سفرى حديدى، ومشجب خشبى تكومت عليه الهدوم، وخوان صغير جداً مغلق على بعض الأشياء، وعلى الحائط بين مسمارين تتدلى آلة العود العتيق فى

جرابه القطيفى. وفيما عدا ذلك لا تتسع الحجرة لأى شىء آخر؛ فما بين حافة السرير والحائط شريحة تكفى بالكاد لاستنشاق الأنفاس بواسطة فتحة دائرية فى أعلى الحائط فوق مخدة السرير تفتح على السلم. ولهذا **فالشيخ إمام** يفضل القعدة فى شقة **محمد على**. وكان **الشيخ إمام** فى التاسعة من عمره حين جىء به إلى القاهرة من بلدة تدعى (أبو النمرس) مركز البدرشين، ليجود القرآن تمهيداً لالتحاقه بالأزهر الشريف. ولكن استيطانه فى حى الغورية ساهم فى تحديد مصيره. ففى هذا الحى، فى شارع «حوش آدم» بالذات، كان يسكن الشيخ **الموجى الكبير**، عميد عائلة الموجى؛ وكان أحد مشايخ الأزهر ذوى المهابة والسمعة الجيدة، يعشق الفن بكل جوارحه؛ فأصبح بيته مزاراً لكبار أهل الفن الغنائى : الشيخ **درويش الحريرى** والشيخ **محمود صبح** و الشيخ **على محمود** والشيخ **زكريا أحمد** وغيرهم من أساطين التلحين والغناء والتواشيح والابتهالات فى الثلاثة عقود الأولى من هذا القرن. وبعد رحيل الشيخ **الموجى** ظلوا أوفياء لذكراه وللمنطقة كلها. كانوا قد وقعوا فى أسرها فأوجدوا لأنفسهم فيها مراتع لسهر الليل لاستلهام الروح الشعبى وممارسة الإبداع.

وقُدّر للشيخ **إمام عيسى** أن يختلط بتلك الأجواء وأولئك الرجال فتشرب الفن على أيديهم، وحفظ ألحانهم وموروثاتهم التراثية. وكان قد اقتنع بأن يعد نفسه لقراءة القرآن مثل الشيخ **محمد رفعت** والشيخ **أحمد ندا**؛ وبدأ بالفعل يمارس القراءة فى المساجد، فيتلقى الاستحسان من الجمهور والمحترفين على السواء. إلى ذلك لم يكن يتردد عن الغناء فى بعض المناسبات والأفراح، فيجد الاستحسان أكثر. ولما كان هو نفسه ميالا من عمق صميم فؤاده لاحتراف الغناء فقد تعلم العزف على آلة العود حتى أتقنها وأصبح واحداً من المبرزين فى العزف على العود. ثم التصق بالشيخ **زكريا أحمد**؛ الذى كان يسهر فى هذا البيت نفسه قبل أن يسكنه الشيخ **إمام**، ليغنى ويلحن ويراجع ألحانه ويجودها تمهيداً لتحفيظها **لأم كلثوم**. أصبح **الشيخ إمام** واحداً من بطانة الشيخ **زكريا**؛ وكان أسرعهم حفظاً للألحان وقدرة على أدائها بدقة وتصرف وتجلٍ؛ مما أعطى الشيخ **زكريا** فرصة تجريب اللحن على صوت غير صوته يتكشف ما يمكن أن يكون فيه من جوانب القصور أو التكامل.

آنذاك ارتفع صيت **الشيخ إمام** فى الحى والأحياء المجاورة؛ يدعوه بعض الناس للسهر فى بيوتهم. وكان يحب أن يفتخر بينهم بأنه من بطانة **الشيخ زكريا**؛ فيقول لهم: «تحبوا تسمعوا أغنية **أم كلثوم** الجديدة اللى حتغنيها فى الحفلة الجاية؟!». هم بالطبع يحبون. فيسمعهم اللحن الجديد الذى لم يظهر بعد، فإذا به يشيع قبل أن تغنيه **أم كلثوم**. فبلغ الأمر **أم كلثوم**؛ فجن جنونها، فعاتبت **الشيخ زكريا** عتاباً حاداً عرّضت فيه بسوء سلوك جلاسه وعدم أمانتهم، وطالبته بالتزام السرية. ولم يطل بحث **الشيخ زكريا** عن المنفذ الذى تتسرب منه ألحانه قبل اعتمادها؛ فبتر **الشيخ إمام** من بطانته ولفظه تماماً.

لكن ذلك لم يمنعه من ترديد ألحان **الشيخ زكريا** الشائعة لأنها كانت تعطى صوته حرية الانطلاق على مساحات كبيرة، ناهيك عما تحمله من طابع حداثى يستميل قلوب المستمعين المحدثين. وأصبح **الشيخ إمام** يمارس الغناء والتلاوة معًا، ربما فى القعدة الواحدة؛ إلا أنه كشاب فتى متطلع للمتعة



وتعويض الحرمان الطفولى كان يجد نفسه مضطراً لمجاراة القعدة والنزول على رغبة الرفاق فى شرب بعض الكئوس لزوم الترويق والصهللة؛ ومن المستحيل طبعاً أن يقرأ القرآن الكريم وهو شارب؛ فامتنع عن ممارسة التلاوة وتفرغ تماماً للغناء.

فى أوائل الخمسينيات تقدم الشيخ **إمام** لاختبارات الإذاعة المصرية طالباً اعتماده كمطرب وملحن. كان رئيس لجنة الاختبار **حافظ عبدالوهاب** الذى اكتشف **عبدالحليم** وأعطاه اسمه؛ وكان فى الأصل مذيعًا من الرعيل الأول ثم ترقى حتى أصبح مسئولا عن الموسيقى والغناء؛ له سطوة ومهابة. وحين مثل **الشيخ إمام** أمامه أراد **حافظ عبدالوهاب** أن يستعرض خبراته الموسيقية؛ فراجع **الشيخ إمام** فى ضبط إحدى النغمات. **الشيخ إمام** فاجومى؛ فرد عليه بغلاظة كاشفًا جهله بالموسيقى، وأعطاه ما يشبه الدرس، الذى ابتلعه **حافظ عبدالوهاب** على مضض؛ لكنه أراد ردّ الإهانة فانتهز فرصة تعثر صوت الشيخ **إمام** فى كحة مفاجئة؛ فعرّض به قائلا: «المفروض تبطل الحشيش يا **إمام**!». فشوح **الشيخ إمام** فى وجهه قائلا فى فاجومية غليظة: «مش حابطل ومش حا أغنى فى الإذاعة بتاعتك». ومنذ ذلك التاريخ لم يدخل باب الإذاعة إلا بعد أن ذاعت شهرته فى النصف الثانى من عقد الستينيات حيث دعى لتسجيل بعض الألحان لبعض البرامج.

ومنذ أن سكن **الشيخ إمام** فى هذه الحجرة الشبيهة بالجحر حقيقة لا مجازاً، تحولت شقة **محمد على** إلى قعدة خاصة له، كأنها مقر عمله الذى ينزل من بيته إليه كل يوم. وأصبح **محمد على** ورهط من أبناء الحارة والشارع بمثابة بطانة له، يرجعون خلفه الترديدات فى الأغنيات التى تحتاج لكورس. وباتت هذه القعدة مصدر صهللة لأهل الحى؛ وكل زائر يحمل «قطعة» من الصنف الجيد. وقريحة **الشيخ إمام** تلمع وتتوهج فى إعادة بناء الألحان القديمة بأداء عبقرى حافل بالتصرف والإضافات؛ ذلك أن الطاقة اللحنية الكامنة فى **الشيخ إمام** كانت تنفس عن نفسها فى تلوين الأداء حسب طرائق المغنين الذين أدوا هذه الألحان من قبل واستمع هو إليهم فى طفولته وصباه؛ ثم يأخذ الجيد اللماح من كل طريقة ليمزج منها أسلوباً خاصاً به فكأنك تستمع إلى هذه الألحان لأول مرة سيما إذا عزف لوازمها الموسيقية على العود قبل الغناء فهنا يتسلطن العود ويبث فى النغم القديم نكهة عصرية مشرقة طازجة الشعور ملتهبة الإحساس.

المحاسب **سعد الموجى** - أحد أحفاد **الموجى الكبير**، وعم الممثل **نجاح الموجى**، وابن عم أم الملحن الكبير **محمد الموجى** الذى أخذ اسم عائلة أمه، وزوج المذيعة الراحلة **جملات الزيادى** - كان هو الآخر من عشاق **الشيخ إمام**. وقد حدث أن التقى **سعد الموجى** صدفة بشاب خارج لتوه من السجن، رث الثياب اسمه **أحمد فؤاد نجم**. كان يعمل محصلا فى هيئة النقل العام واتهم بتبديد إيراد أحد الأيام فحكم عليه بالسجن، وكان من محبى الغناء وكتابة الأزجال؛ وفى السجن تعرف على كبار الكوادر الماركسية فاستمع إلى مناقشاتهم وأشعارهم، فنضجت موهبته الشعرية على نار هادئة، أصبحت مزيجًا من **بيرم التونسى وبديع خيرى** مؤلف أغنيات **سيد درويش** الطائفية وغيرها؛ وعند خروجه من السجن كان قد ألف ديواناً كاملا عن كرة القدم التى يعشقها ويمارسها فى الشوارع الخالية؛ وإكراماً لموهبته عينه **يوسف السباعى** فى وظيفة كتابية فى الفرع القاهرى للاتحاد الإفريقى الآسيوى. وقبل سجنه كان متزوجًا وله ابنة لكنه انفصل عن زوجه، ثم استأجر غرفة فى حى بولاق الدكرور يأوى إليها آخر الليل؛ فلما أصبح يقبض راتبًا شهرياً استقرت خواطره وبدأ يكتب أغنيات عاطفية حراقة، ويدخرها متعشماً أن تجىء الفرصة ذات يوم ليغنيها أحد المطربين المشهورين. وحين التقاه **سعد الموجى** ذات لحظة عبقرية بتدبير من القدر البديع المرح دعاه للسهر معهم فى الغورية ليعرفه على الشيخ **إمام** فلربما أعجبته هذه الأغنيات ولحنها.

دخل **أحمد فؤاد نجم** شقة **محمد على**، واستمع إلى **الشيخ إمام** فطرب له أشد الطرب. والأهم من ذلك أنه اكتشف حميمية المكان، اكتشف بيئته الطبيعية الخاصة. وإذ تأهب **سعد الموجى** للانصراف قال له **أحمد فؤاد نجم** إنه سيبيت هنا. وفى اليوم التالى رمى بمفتاح حجرته، ولم يعد إليها حتى هذه اللحظة.

كلاهما - **نجم وإمام** - لم يكن يعرف أن مسار الغناء فى مصر سيتحول على أيديهما إلى اتجاه جديد، وأنهما سيعطيان المرحلة الراهنة فى مصر ما تحتاجه من غناء يجدد شبابها وحيويتها، ويثبت أن الضمير المصرى حى، لا ولن يموت أبداً، وأن قلب مصر النابض بالثورة سيظل كامناً فى أعماق الحارة المصرية ينطلق منها إلى الشوارع المصقولة يستقطبها.

فى البداية قدم **أحمد فؤاد نجم** للشيخ **إمام** بعض ما لديه من أغنيات

عاطفية، فلحنها على الطريقة القديمة بنكهة عصرية، فأثرت القعدة اليومية بألحان جديدة طازجة يسهل على القوم ترديدها. وفجأة انسحبت الأرض من تحت البلاد وزلزلت الحياة زلزالها بوقوع النكسة المشئومة. انتصب مارد الغضب فى صدور الناس، واهتزت المياه الراكدة فى المجتمعات السياسية والأدبية والفنية، وبدأ **أحمد فؤاد نجم** يكتب أغنيات جديدة قلباً وقالباً، مختلفة تمام الاختلاف شكلا ومضموناً عن الأغنيات السائدة؛ كلمات مستلهمة من الفولكلور المصرى العتيق، ممسوسة بالنار الحارقة، ذات طابع سوريالى، وأحياناً هزلى؛ لا تشبه أياً من أشعار **ابن الحداد** أو **جاهين** أو **الأبنودى** أو **حجاب**؛ يفضح فيها تخاذل الجيش، وغفلة الحكومة، والفساد السياسى الضارب فى نخاع السقف.

الرأى عندى أن أحداً آخر غير **الشيخ إمام** لو كان قد لحن هذه الكلمات لما استطاعت أن تشق المتاريس والسحب لتصل إلى أفئدة الناس فى جميع أنحاء البلاد. فجأة أصبح فى البلاد غناء حقيقى جاد رغم هزليته الشكلية الخادعة. فجأة وجد الناس ما يغنون. وبين عشية وضحاها كانت شرائط الشيخ **إمام** تنتقل بين البيوت كأعظم الهدايا، وباتت الأسر والطوائف والمجتمعات تتبارى فى دعوة الشيخ **إمام** لإحياء الليالى، ليعيش الجميع فى مناخ وطنى صادق شديد الحرارة، يتحول الجميع إلى مغيبين فى حضرته، الكل يكتشف فى نفسه القدرة على الأداء؛ والكل يستمتع بالأداء لأن الأنغام الحارة المبثوثة فى الكلمات النارية تترجم وجدانه بكل ما يعتوره من مشاعر جياشة فياضة.

ثم ما لبثت ألحان **إمام ـ نجم**، أن أصبحت ترجماناً للواقع السياسى والاجتماعى تواكبه بالانتقاد المر، والتحريض.

ولكن ما هو مكمن السحر فى ألحان **الشيخ إمام**، الذى جعلها تنتشر بين جميع طوائف الشعب انتشار النار فى الهشيم، بحيث ترضى جميع الأذواق وتخاطب جميع الاتجاهات والمستويات الثقافية؟

إن الكلام وحده بالطبع لا يكفى لإحداث هذه الثورة، رغم بلوغه ذروة الإبداع والتجلى، ورغم استجلائه لروح الشعب. إننى أشهد مخلصاً أن **أحمد فؤاد نجم** شاعر مصرى عظيم ما فى ذلك شك؛ ولكن أشعاره كانت كالنار التى تحتاج إلى الوقود لكى تستمر مشتعلة لوقت طويل. وكانت موسيقى وألحان **الشيخ إمام** هى هذا الوقود.

كان **الشيخ إمام** وهو يتلقى هذه الأشعار ويتفاعل معها على درجة عالية من الذكاء والألمعية. هو بالطبع يحفظ تراث **سيد درويش** كاملا، إضافة إلى ما يحفظه من تراث العباقرة كافة الذين أثروا فى **سيد درويش** نفسه. وأكثر من أثر فى تكوينه من القدامى والمعاصرين فى الوقت نفسه هما الشيخ **درويش الحريرى** والشيخ **زكريا أحمد** كتركيب وجدانى، أما ألحان **سيد درويش** فقد أثرت فيه تأثيراً عقلانياً صرفاً، بواسطة الأسلوب الكاريكاتورى الذى اتبعه **سيد درويش** فى ألحانه.

لقد صرح لى **الشيخ إمام** ـ من بين عشرات التسجيلات التى أجريتها معه فى قعدات خاصة بتجليات متعددة ـ أنه اكتشف سحر الكاريكاتير النغمى، الذى يعنى بتضخيم بعض الملامح فى الصورة اللحنية العامة، لإحداث التأثير المطلوب؛ سيما وأنه تعرف على الكاريكاتير من خلال الأذن عبر ألحان **سيد درويش**.

ففى الكاريكاتير علوٌ على الواقع المر، وإحاطة بتفاصيله الكثيرة مع تلخيصها فى عدة ملامح مكثفة موسيقياً إلى حد التضخم النغمى، تبرز قبح الواقع ـ لا قبح الفن ـ من ناحية؛ وتفتح عين الانتباه عليه من ناحية أخرى؛ وتحرض المستمع على الثورة عليه من ناحية ثالثة.

فنان الكاريكاتير ـ فى أى مجال فنى ـ هو أشد الناس إحساساً بسلامة المقاييس الطبيعية للأشياء وللنسب؛ تضخيمه للملامح المعنية يقوم أساساً على هذه القدرة التى تمكنه من إبراز المفارقة لتسريب المعنى الموحى به.

الكاريكاتور الناجح يشى بقلب كبير اتسع لكل الهموم والآلام فإذا هو قد حول هذه الهموم والآلام من نبع للحزن المؤدى إلى الاستسلام والخور، إلى مصدر للوعى ومنفذ للتفكير السليم، إذ إنه يضحك أولا على الأوضاع المقلوبة والملامح الشوهاء؛ فتنجاب سحب الحزن؛ يصفو القلب من الكدر؛ يصير العقل أكثر إدراكاً وتفتحاً.

بالكاريكاتير نقل **سيد درويش** الألحان من التطريب إلى التعبير. وكانت هذه النقلة تعتبر ثورة فى الغناء المصرى أن **سيد درويش** قد استقى هذا الكاريكاتير من الألحان الفولكلورية المصرية بعد أن قننها وطورها وجعلها أسلوباً واعياً متكامل الأدوات.

وبالكاريكاتير أيضاً أحدث الشيخ إمام الثورة الثانية، حيث نقل الألحان نقلة أخرى؛ احتفظ بالتطريب كأساس للبهجة لابد منه للوصول إلى قلب المستمع أولا وقبل كل شىء؛ لابد من الأنس والإمتاع. ثم احتفظ بالتعبير كضرورة تفرضها طبيعة الكلمات التى يلحنها. ثم أضاف إلى ذلك عنصر التصوير والتشخيص. فاللحن عنده ليس مجرد تنغيم للكلام؛ أو البحث عن معادل موسيقى لمعنى الكلمات؛ بل هو إلى ذلك صورة شعبية، اللحن فيها يتضمن طاقة أداء تمثيلى درامى. لقد وضع عين الكاميرا ـ وهو



الضرير – فى صوت اللحن – وهو المشع بالضوء – فأصبح المستمع يرى الصورة فى اللحن رؤية العين.

فى أغنيــة : [البلى بلى باه] – على سبيل المثال – يتخيل الشاعر صورة مصرية صرفة، تعرفها شوارع مصر وحواريها جيداً، تلك هى صورة الحاوى النصاب، الذى يجمع حوله سامراً، ويروح يوهم الناس بأن لديه قدرات خارقة على تحريك الأشياء وتحويلها، حتى يخدرهم بمعسول الكلام، ومخاطبته لجميع الأمراض الشائعة فيهم، عن طريق أعراضها التى يذكرها لهم: «تقوم من النوم تلاقى نفسك فى حالة كذا وكذا.. تأكل اللقمة فيحدث لك كيت وكيت.. تنام مع زوجتك فيعتريك الضعف.. الخ الخ». ثم يزعم خلال ذلك أن الشفاء التام قد جاءهم، وفى النهاية يتضح أنه يريد أن يبيع لهم شربة الدود؛ وهى بالطبع تلفيقة لا علاقة لها بالطب المهم أن جميع الناس يعرفون هذه النهاية بادى ذى بدء؛ ومع ذلك يقفون للفرجة؛ ومع ذلك يشترون الشربة التى يدركون سلفًا أنها لن تفيدهم فى شىء؛ ذلك أن الناس فى بلادنا ضعاف أمام أى حديث يتناول أوجاعهم.

قام الشاعر العبقرى باستخدام هذه الصورة فى غرض سياسى، فوضع الساسة والحكام فى موضع الحاوى، وقدم على لسان الحاوى بيانًا من أخطر البيانات السياسية:

البلى بم بمْ   والبلى باه
قال لك إيه   قال لك آه
دى شربه عجيبه   من تركيبه
بلدى يا بلد البلى بلى باه
قال لك إيه؟ قال لك آه

* * *

شوف يا مواطن
شوف يا أمير
واسبق شوفك بالتفكير
ناس بيقولوا السر ف بير
وادى البير وادى غطاه
والبلى بم بمْ
والبلى باه
قال لك إيه ؟ قال لك آه

* * *

قال لك أكل الفول بيقوّت
قال لك حشو المعده يموّت
قال لك صهْين قال لك فوّت
كل دا كدب الناس كاشفاه
زى ما كشفوا البلى بلى باه

* * *

أى مواطن يا ولداه
زاده الفول.. لازم تلقاه
عنده البنكرياس بطال
والإمساك فوق الإسهال
عنده الرهقه عنده الدوخه
عنده أنيميا عنده عيال.. الخ .. إلخ.

تسمع هذا البيان الشعبى الصارخ بألحان **الشيخ إمام** فترى السامر السياسى كاملا؛ وإذ يستدعى هذا السامر فى الذاكرة سامر الحاوى النصاب فإن المفارقة سرعان ما تهز القلب تملأ الصدر بطاقة هائلة من المرح يحلو معه الانتقاد والتمرد على وعى بحقيقة الأمور، سيمّا وأن لحن الشيخ **إمام** يستدعى فى ذهن المستمع صوت الحاوى، بطريقته المبالغة فى النصب بكلمات كبيرة ينطقها بأهمية وفخامة بهدف التأثير على العامة؛ هذه الفخامة التى تتحول فى اللحن إلى نبرة سخرية زاعقة، حيث يتكئ اللحن على حروف بعينها وكلمات بعينها وجمل بعينها يجسد بها طريقة الحاوى بالضبط، ويعكس بها – فى الآن نفسه – نبرة الخطاب السياسى الكذاب المخاتل. فاللحن لكى يؤدى على الوجه الأكمل لابد للصوت الذى يؤديه من طاقة تمثيلية فكأنه يمثل مغنيًا، أو يغنى ممثلا؛ لأنه بدون هذه الرتوش والظلال الضرورية لا تكتمل الصورة الدرامية الغنائية الأصيلة.

قس على ذلك معظم أغنيات **الشيخ إمام**، التى تلبس لكل حال لبوسها وتنهل من بئر المشاعر القومية الصاخبة فى الشوارع والحارات والحدائق العامة والقطارات والحافلات.

والشيخ **إمام** لم يستفد من **سيد درويش** وحده فى البراعة الكاريكاتيرية الموسيقية، بل استفاد من مصدرين آخرين مهمين؛ ألحان الشيخ **زكريا أحمد** التى قامت على كلمات كاريكاتيرية **لبيرم التونسى**، مثل لحن: حاتجن ياريتنى ما رحتش لندن ولا باريس، ولحن يا صلاة الزين، ولحن البوسطجى، ولحن بنايوتى سف المال، وغير ذلك من ألحان شهدت بعبقرية **زكريا أحمد** فى التجسيد الكاريكاتيرى الذى نبه إليه الرائد **سيد درويش**.

المصدر الآخر الذى استلهمه **الشيخ إمام** هو فن الشطار والعيارين والصعاليك والحرافيش؛ وهو فن – سواء كان غنائيًا أو حكائيًا أو رسومًا على

واجهات المنازل ـ لا يعرف التفاهم المنطقي، ولا أسلوب المحاورات السياسية الدبلوماسية، ولا التذويق والمجاملة أو اللف والدوران، إنما يخترق قلب الموضوع مباشرة، وبدون مواربة. إن الإلهام عندهم أصدق من التفكير المنطقي المرتب، والسليقة أقوى وأسرع من أن تدخر؛ والدفقة الشعورية المباشرة أشبه بطلقة الرصاص التي تصيب الهدف مباشرة.

ولهذا فإن ألحان **الشيخ إمام** يكثر فيها «التطجين» البلدي الزاعق؛ وهو أحياناً يقطع النغمة بشخرة إسكندرانية، أو شخطة فتواتية، أو صوات امرأة ثكلى، أو صيحة هزء ماجنة: «هها» أو، مثلا.. إلخ.

لقد لحن **الشيخ إمام لأحمد فؤاد نجم** وحده أكثر من ثلثمائة أغنية كل لحن منها يناطح الآخر ويعتبر موضوعاً للدرس قائمًا بذاته، ناهيك عن ألحانه **لفؤاد قاعود ونجيب سرور ونجيب شهاب الدين ومحمد جاد وماجد يوسف** وغيرهم. وإذا كان صوته قد خفت مؤخرًا نتيجة للخلاف الحاد الذي نشب بينه وبين **فؤاد نجم**؛ وإذا كان **نجم** قد ازدراه أحياناً وقدم أشعاره نفسها ـ التي لحنها **الشيخ إمام** ـ لملحنين جدد لم يعرفوا بعد فك الخط اللحني ولا دراية لهم بمحتوى هذه الأشعار، فإن **الشيخ إمام** قد دخل الوجدان المصري دخول جبار مقتدر؛ ولن تفلح هذه الألحان الصبيانية الهزيلة في زعزعة ألحان **الشيخ إمام** الراسخة الجبارة كالهرم كجبل المقطم؛ سيما وأن كل مثقف في مصر يمتلك على الأقل عشرين أو خمسين أو مائة شريط بصوت **الشيخ إمام**. أنا شخصيًا أملك مكتبة كاملة، استكملت نواقصها من مكتبات الأصدقاء وما أكثرها. ورغم أن المناسبات التي قيلت فيها بعض هذه الألحان قد زالت؛ فإن الاستماع إلى الألحان في حد ذاتها متعة كبيرة جداً، ولسوف تبقى هكذا إلى أمد بعيد. ■

الشيخ إمام لماذا تعثر مشروعه؟

يوسف القعيد

قال.. كأنه كان على موعد مع يونيو. في هذا الشهر كان الميلاد. وفيه أيضًا كان الموت. ولكن ما أبعد المسافة بين التاريخين.

في الخامس من يونيو (١٩٦٧) كان ميلاده الفني. رغم أنه غنى قبل هذا التاريخ. ولكن الغناء يختلف عندما يكون المغني خارجًا من رحم الهزيمة. مغنيًا تحت معطفها. وبدون هذه الهزيمة المدوية ما كان يمكن للشيخ **إمام عيسى** أن يحتل هذه المكانة في قلوب الناس وبهذه السرعة العجيبة.

فعلى الرغم من أن ميلاده الحقيقي كان سنة (١٩١٧) أي أن الهزيمة جاءت مصر في الخمسين من عمره. وعلى الرغم من أن روائي روسيا القيصرية **تولستوي** يقول: إنه بعد سن الخمسين فإن كل صباح يحمل معه موت جزء من الإنسان إلى أن يموت كله في النهاية.

يبدو لي أن الرجل كان يصر على أن ترتبط معظم تواريخ عمره بتلك الأيام الساخنة. فالميلاد كان في يوليو والرحيل كان يوم السابع من يونيو سنة (١٩٩٥) عن ثمانية وسبعين عاماً.

ةسمعته قبل أن أراه. وصلني صيته القوي قبل أن ألتقي به وأتذكر أنني في المرة التي سمعته فيها لأول مرة. كنت أتجول على سور الأزبكية قبل إزالته من مكانه الشهير والذي كان جزءاً من تاريخ مصر الحضاري والثقافي. ومن راديو صغير كان صوته كبيراً وهو يقول: **جيفارا مات. آخر خبر في الراديوهات لاطنطنة ولا إعلانات.**

حتى الآن لا أعرف المحطة التي كانت تذيع هذا الكلام. وهل هي محطة أجنبية أم محلية.. عموماً الدولة المصرية في ذلك الوقت لم يكن هناك ما يمنع من أن تذيع أغنية عن **جيفارا**.. يغنيها الشيخ **إمام عيسى**.

بدأت السؤال عنه والبحث عن الأماكن التي يغني فيها وما إن تحدد موعد خطبة أحد الأصدقاء وعرفت أن **الشيخ إمام** هو الذي سيحيي الحفل حتى حرصت على الحضور كان الخطيب يسارياً وكانت الخطيبة من بنات اليسار المصري وكان والدها قطب يساري معروف.. وعموماً كانت مصر في ذلك الزمان كلها يسارية ذلك أن وصف اليمين كان يساوي الخيانة في بعض الأحيان.

ذهبت إلى هناك مبكراً كي أحظى بالجلوس في أقرب مكان إليه.. كنت أتصور أننا سنكون في مكان متسع إلى حد ما، وأنه سيجلس في جزء مرتفع، بينما نكون نحن على كراسي. وما أن وصلت وجاء المطرب حتى اكتشفت أن الصورة مختلفة عن الذي تخيلته.

كنا نجلس في صالون صغير و**الشيخ إمام** لم يأت بمفرده. كان معه **أحمد فؤاد نجم**، وكان معهما شخص ثالث



عرفت فيما بعد أنه الفنان التلقائى **محمد على**.

كان الوقت صيفًا ومع هذا كان الشيخ **إمام** يلبس بدلة كاملة سوداء وتحتها قميص أبيض وربطة عنق غامقة اللون. لبس سهرة محترم وعلى الرأس طاقية لونها من لون البدلة نفسه.

كانت على عينيه نظارة طبية سوداء رغم أن الوقت كان ليلا ونحن فى عز الصيف وفى داخل بيت. ولم أكن فى حاجة لأن أعرف أنه كفيف، لأنه عند دخوله إلى الشقة كان **محمد على** يمسك بيده اليسرى. أما اليد اليمنى فكان فيها العود، وكان **أحمد فؤاد نجم** يفسح لهما الطريق بصوت مرتفع قائلا:

- يا ساتر.. اتفضل يا مولانا.

هكذا بدأ الثلاثة فى ذلك المساء البعيد من سنة (١٩٦٩). أيام حرب الاستنزاف ضد العدو الصهيونى الذى يحاولون فرضه الآن حليفًا وصديقًا، رغم أنف التاريخ والجغرافيا والماضى والحاضر والمستقبل لدرجة أننى أتساءل: استنزاف من؟

الشيخ إمام كنت قد استمعت إلى صوته من قبل، و**محمد على** كان اللقاء الأول معه. و**أحمد فؤاد نجم** لم نكن قد عرفنا عنه سوى صدور ديوانه الشعرى الأول ضمن مشروع الكتاب الأول الذى كان يصدره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وكان عنوان الديوان: «**صور من الحياة والسجن**».

أذكر أنها كانت أشعاراً فيها رصد لما رآه الشاعر بعينيه وسمعه بأذنيه ومر به فى حياته. خلال فترة قضاها فى السجن. وكانت هناك مقدمة للديوان أذكر أن صاحبتها هى الدكتورة **سهير القلماوى**، شفاها الله من مرضها وأعادها إلينا .

لم يكن فى هذه الأشعار سوى تصميم صاحبها على ألا يكتب سوى ما يعرفه شخصيًا. وما مر به من أحداث عمره. سواء فى الحياة العادية أو من خلال تجربة السجن التى كان قد مر بها.

الغريب والعجيب فى أمر **نجم** أنه لم يعد طبع هذا الديوان ضمن أعماله الشعرية بعد ذلك. وكأنه يريد أن يلغيه من عمره الفنى ومن إبداعه الشعرى. مع أن هذا ليس من حقه.

أتذكر أن هذا الديوان كان فيه إعلان أو إشارة إلى أن **نجم** سبق وأصدر ديواناً عن أحد النوادى بعد أن فاز بالدورى فى أحد السنوات. وهذا الديوان أيضًا لم يعد نجم إصداره. ولم أسمع أحداً من عشاقه يتحدث عنه وكأنه شىء سرى يخجل منه. أو يهاب الحديث عنه أو لا يحب أن يذكره به أحد.

ومحمد على كان يلبس فى ذلك اليوم البعيد جلباباً أبيض مع أنه خلعه بعد ذلك ولبس بدلة كاملة. حتى ربطه العنق لم يخلعها، ثم رسم بعض لوحات الفن التلقائى.

كان جرح الهزيمة [سميت فى أدبيات ذلك الزمان النكسة] مازال طرياً فى حبة القلب. وكان العطب الذى بدأ يصيب الروح ضخمًا على من كان مثلى يرى فى نموذج يوليو حلم عمره كله. وكانت أشعار ديوان الجرح الغائر تتحرك فتؤلم القلب والنفس والروح.

كانت مصر فى حالة سُميت فى ذلك الوقت: النقد الذاتى أو المراجعة أو إعادة البناء وكلها تمت فى إطار المشروع العام وتحت مظلة الزعيم الذى بدا لى فى ذلك الوقت متعبًا ومنهكاً، وكأنه يستأذن منا فى أن يبدأ رحلة النهاية أو رحلة التراجع إلى الخلف أو نوبة الرجوع الأخيرة.

هذا المناخ نفسه كان شهادة ميلاد **الشيخ إمام** الذى شكل كيانًا فنياً واحداً مع **نجم**. من الصعب الحديث عن دور لأحد منهما منفصلا عن دور الآخر. لقد ذابا فى كيان واحد وأكبر جريمة نرتكبها الآن هى محاولة تغليب الكلمة على اللحن أو إعطاء الأداء دوراً على حساب التأليف.

لقد غنى الشيخ **إمام عيسى** لشعراء آخرين غير **نجم** منهم شاعر فلسطين الشهيد **توفيق زياد**. وشاعر العامية المصرى **زين العابدين فؤاد**. و**فؤاد حداد**. و**فؤاد قاعود**. ولكن يبقى مشروعه الفنى مرتبطاً بالغناء مع **نجم** فقط. وهذا هو الأساس والقاعدة التى لا ينفيها أى استثناء.

كان هذا الكيان ابن اللحظة. جزء من ذلك الزخم الذى خرج من رحم هزيمة يونيو التى قدر لها أن تكون نهاية مرحلة وبداية مرحلة أخرى فى تاريخ مصر.

رحت أرقبه وأنظر إليه وأتأمله فى هذا الوقت الذى يفصل بين حضوره وبداية الغناء. رجل كفيف ومطرب يغنى فيحول أحلامنا إلى غناء عذب جميل يجعلنا نتمايل طرباً مرة إلى ناحية الشمال وأخرى إلى ناحية اليمين. رجل

قادر على أن يغنى حتى مانشتات الصحف اليومية.

كنت أتصور أن الكفيف يتعامل مع الدنيا بأذنيه ولسانه وحواس الشم واللمس. ولكنى فى الجزء الأول من السهرة كان **الشيخ إمام** يرى. ولكن من خلال بصيص صادر من القلب. هنا لابد من تصديق ذلك التفريق بين البصر والبصيرة، وأنا لن أعود إلى لسان العرب.

[وهل بقى للعرب لسان فى هذا الزمان العصيب].

من أجل معرفة الفارق بين هذه الكلمة وتلك. ولكن **الشيخ إمام** كان قد حرم من البصيرة تلك القدرة الفريدة على قراءة كل ما لا يصل إليه البصر العادى.

فى البداية كان الغناء، وبين الوصلة الأولى والثانية كان العشاء، والأغانى التى قدمت كانت بناء على طلب الحاضرين والحاضرات، كانت الطلبات متنوعة وكثيرة. والاستجابة لها أسرع وهذه الطلبات كلها لم تخرج عن نتاج الكيان الفنى **إمام / نجم**.

خرجت من اللقاء الأول والسهرة الأولى التى استمعت فيها إلى **الشيخ إمام** وهى السهرة التى تكررت بعد ذلك كثيراً ،خرجت ولدى إحساس أننى أمام أمل كبير فى الغناء المصرى والعربى.

فى الليل البعيد تركت البيت الذى أقيمت فيه الحفلة وكان من بيوت وسط القاهرة. وسرت على قدمى إلى وحدتى العسكرية على أطراف منطقة وسط المدينة كانت الوحدة هى مستشفى غمرة العسكرى العام.

كان انصرافى بعد منتصف الليل وفى عذوبة وهدوء وجمال القاهرة ليلا رحت أقارن بين **الشيخ إمام** وخالد الذكر **سيد درويش**. كان الدكتور **لويس عوض** قد كتب فى الأهرام طارحًا هذه المقارنة من باب أنه يتوقع أن يكون **الشيخ إمام سيد درويش** معاصر لنا وكتب الدكتور **فؤاد زكريا** فى مجلة الفكر المعاصر مقالا عن **الشيخ إمام** كان فيه المعنى نفسه الذى لابد وأن يدفع إلى الذهن حالة من المقارنة المشروعة. كلاهما يحمل لقب شيخ. وعند كل منهما صورة بالعمة والكاكولا. **وسيد درويش** أتى إلى القاهرة من الإسكندرية **والشيخ إمام** أتى من قرية أبى النمرس القريبة من القاهرة. وكانا على موعدين مع حادثين مهمين فى تاريخ مصر. الأول كان موعد مع ثورة (١٩١٩) والثانى جاء على موعد مع الخامس من يونيو (١٩٦٧). والتداعيات التى جاءت بعدها من تصفية أكبر ثورة فى مصر فى القرن العشرين والقضاء على منجزاتها وكان الوقوف مع هذه الثورة ومحاولة منع ضربها هو المشروع الكبير **للشيخ إمام عيسى**.

سيد درويش وإمام عيسى وصلا إلى الغناء بعد ترتيل القرآن الكريم. عند تناول الطعام أدركت أن هناك تشابهاً آخر بينهما. وأنا لم أر **سيد درويش** وهو يأكل ولا حتى فى المنام. ولكنى سمعت عن شبق الحياة. الذى يبدو أنه خطف عمره وهو فى سن صغيرة.

كان تناول الشيخ للطعام فيه هذا الإقدام على الحياة، وحبها ومحاولة الحصول على أكبر قدر من متعها وكانت ضحكات النساء الليليات الجميلات تثيره وتحظى بأكبر قدر من اهتمامه. لم يكن يرى ما أراه من الملابس السوداء التى تلمع فى الليل. ولا هذا الكم من الألماظات التى تضيف إلى جمال المرأة جمالا جديداً.

أثناء الغناء أحضروا فحمًا مشتعلا وشيشة ومعسلا، وكانوا يقدمون المبسم للشيخ وهو يغنى وربما كانت من المرات القليلة فى حياتى التى أشاهد فيها النار وهى تشتعل فى حجر المعسل فترة طويلة من الوقت. كان الغناء والتدخين يتناوبان بصورة منتظمة تماماً.

طعام ومزاج وغناء وحب الحياة. هكذا كان **سيد درويش**. وهكذا يكون **إمام عيسى** لا أقصد أنهما كانا صورة طبق الأصل. فقد كان **سيد درويش** مبصراً وإمام كفيفا **وسيد درويش** مضى وهو فى زهرة العمر **والشيخ إمام** وصل إلى الثامنة والسبعين من العمر.

إن وفاة **سيد درويش** مبكراً خلقت حالة من الإجماع الوطنى والشعبى والإنسانى. على قيمته الفنية جعلته فوق أى نقاش. إن الذى يرحل عن الدنيا ويخلى لنا مكانه. نبدأ فى الحديث عنه كما لو كان مقدسًا لأنه قدم لنا أعظم بطولة يمكن أن تقدم. ألم يترك لنا الساحة خالية تماماً.

سيد درويش هو ابن السنوات الأولى من هذا القرن. فى حين أن **الشيخ إمام** ازدهر فى الربع الأخير من القرن العشرين. وإن كانت السنوات الأولى فى فترة الإنجاز فإن الربع الأخير كان زمن إعادة النظر فى هذه الإنجازات كافة.

والشيخ إمام غنى للوطن وللقضايا المهمة فقط فى حين أن **سيد درويش** طرق كل الأبواب العاطفى والوطنى والمسرح الغنائى. هل أصل إلى الجانب الصعب فى المقارنة وأقول إن الفارق الرئيسى بين الرجلين أن أحدهما كان مبدعًا فى حين أن الثانى وقف على ألحانه بين المؤدى والمبدع؟



أداء الشيخ إمام كان يتطلب بقاء تعاونه مع نجم مستمراً. والانفصال بينهما كان مأساوياً. وقد وضع سقفاً أمام إمكانية تطوير هذا المشروع الفنى.

ومن المؤكد أنه بعد الانفصال بينهما لم يقدر لأى منهما أن يقدم فناً يخصه وحده، ويكون قادراً على جذب الناس إليه.

ذات مساء ذهبت إلى العزاء فى **الشيخ إمام**. فى الطريق إلى عمر مكرم كنت أخشى أن تتكرر عزاءات سابقة. لم يكن فيها عدد من المعزين يغطى ظاهرة المقاعد الخالية. سألت نفسى: لماذا عمر مكرم؟ هل الحكاية نوع من الوجاهة الاجتماعية؟ إن ضخامة القاعة وحدها كفيلة بكشف ضآلة الحاضرين مهما كان عددهم.

إن الذى يحجز عمر مكرم الآن هو المثقف صديق المثقفين الدكتور **جابر عصفور** الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة والذى جاء من أجل أن يعطى كل مثقف حقه، والذى يؤمن أن كل ما يطلبه المثقف هو حق مقدس لابد وأن يحصل عليه. وهكذا ما إن يطلب منه حجز عمر مكرم حتى يحجز على الفور ويسدد المجلس فاتورة الحجز.

ربما عاند القدر **جمال حمدان** فى جنازته كما عانده فى حياته. فقد أقيم العزاء يوم شم النسيم الذى يترك كل المثقفين القاهرة ويرحلون عنها إلى الإسكندرية والريف والمصايف الأخرى. وقد يكون **يحيى حقى** قد انسحب من الواقع الثقافى قبل رحيله بفترة. ولكن ماذا عن **عبدالفتاح الجمل**. الرجل الذى أعطى جيلنا الفرصة ولولاه ما كنا أصلا.

كان من الصعب فى عزاء **الشيخ إمام** أن يجد الإنسان موضعاً لقدم. كان الزحام شديداً. وكان هناك ركن كامل من القاعة مخصص لجلوس النساء اللاتى لبسن الأسود الغامق.

عندما دخلت القاعة وجدت أمامى طابورين يتقبلان العزاء؛ طابوراً طويلا من الرجال يقف فيه **أحمد فؤاد نجم وصلاح عيسى ومحمد على وزين العابدين فؤاد** وعدد من أقربائه لا أعرفهم. وطابوراً مقابلا من النساء: تقف فيه **فتحية العسال وشاهندة مقلد وفريدة النقاش**. وأعتقد أن النعى الطويل المنشور فى الأهرام باسم القوى الوطنية المصرية لم تكن فى آخره العبارة الشهيرة: ولا عزاء للسيدات.

قد يكون السبب فى كثافة الحضور النسائى. أن **الشيخ إمام** لم يكن متزوجاً حيث لا توجد زوجة فى البيت لتلقى العزاء والبيت نفسه لم يكن له وجود. فقد هدم فى زلزال أكتوبر ١٩٩٢. وقد أقام من يومها فى أماكن بديلة وتولى رعايته أصدقاء عمره الذين كانوا غالبًا من خارج دائرة المثقفين.

تبقى القضية الأكثر صعوبة من سواها وهى لماذا تعثر مشروع **الشيخ إمام** الفنى؟ ونحن نطرح هذا السؤال من باب حبه. يبدو أن الرجل كان صاحب مشروع فنى كبير. لم يكن مجرد مغنٍ غنى بعض الأغانى ومضى. لكن المشكلة أن هذا المشروع لم يصل إلى الناس. فلماذا لم يصل؟

وهل كانت هناك عيوب فى المشروع نفسه؟

يخيل إلىّ أن مشكلة **الشيخ إمام** أن فنه ارتبط بمرحلة معينة. وأن غناءه انحصر داخل تيار معين وفى قلب مجموعة من الناس. فقدت قدرتها على التأثير. كذلك لم تكن هناك نقلات فنية ومراحل تطور جوهرية وربما كان السبب الجوهرى هو انهيار الكيان الفنى **إمام/ نجم** وذلك بعد الخروج الأول من مصر ودخول أموال العرب على الخط مما أفسد الرمز والدلالة.

أيضًا لابد من القول: إن الجيل الذى حمله فى حبة القلب كانوا شباناً فى أواخر الستينيات والنصف الأول من السبعينيات وهذا الجيل سرعان ما تبعثر وتناثر وأغلبه هاجر من مصر وتركها ولم يعد أغلبهم إلى مصر.

هل أعفى الإذاعة والتليفزيون من المسئولية؟

كانت هناك مقاطعة شبه دائمة وتامة ونهائية **لإمام ونجم**. كانت هناك شبه محاولة لتقديم فنهما فى زمن عبدالناصر. ولكنها تعثرت فى أخريات أيامه وانتهت تماماً فى أيام السادات.

وتحول **نجم وإمام** إلى ظاهرة خارج مؤسسة الإعلام الرسمية، وإن كان ذلك قد أعطاها شرعية التواجد فى عقول المثقفين، فقد حرمت من الوصول إلى الجماهير العريضة.

ربما كان السبب الجوهرى الذى أدى إلى ذبول الظاهرة هو اختفاء **السادات** من المسرح المصرى بصورة مفاجئة. وقد أدى هذا إلى انهيار الكثير من مظاهر معارضته، ومن ضمنها هذا الكيان الفنى الجميل: **نجم / إمام**.■





الشيخ إمام بين الشكلية الجمالية وجدوى الخطاب السياسي

عبد الباسط عبد المعطي

- ١ -

الشيخ إمام: الفرد - الإنسان:

قال إمام، مات، مات الشيخ إمام، بلا طنطنة أو إعلانات.. خبر تناقله المثقفون هنا وهناك. مات الرجل الفاقد البصر... العميق والبعيد والأصيل البصيرة... رأى بعقله وبقلبه.. اختار.. كان صاحب وجهة نظر... أياً كان تقييم المثقفين الوطنيين... العضويين... أو «المحفلطين»... فعل ما اختار واختار ما فعل... والدليل... أنه رغم الحصار والعقاب السالب للجسد والروح والحرية الإنسانية، تغنى... وأدى... وواصل من أجل الأجساد والأرواح والحريات لكل المضطهدين والمقهورين هنا... وهناك.. على ضفاف النيل فى أى «عشة»، وفى المخيمات الفلسطينية... وفى فيتنام... وفى كل مكان عاش فيه مضطهداً فوق المعمورة.

- ٢ -

الشيخ إمام: الفرد الظاهرة:

فى أحد أعداد جريدة الأهرام، وعند أوائل السبعينيات... كتب أحد المشتغلين بالموسيقى ما أفاد القارئ فى ذياك الحين، بأن ما يقدمه «الشيخ إمام» لايعدو وميضاً سيخبو... لن يقاوم... لن يستمر... فهو مجرد مؤدٍ سيستمع إليه البعض القليل... بسبب الجديد فيما يقدمه... وبعدها بحين قليل... سينصرف الناس القليلون... عما يقول... أتى من ذاكرتى هذا... وصاحبه «شريط» لايقاس بوحدات المساحة المكانية أو الزمانية... فرغم أن عمر هذا الشريط ثلاثة عقود أو يكاد... فقد كان حافلا.. ثرياً... محاولا... ولكل محاولة جزاء واحد على الأقل.. من مشاهد هذا الشريط... بأبعاده الزمانية والمكانية... أدلة وشواهد... على الاستمرار والانتشار... ولايتصور امرؤ أن وميضاً يستمر وينتشر إلا إذا اشتعل أو أُشعل.. ولا يتصور مدقق أن فعلا إنسانياً ما يستمر عبر المكان.. وعبر الزمان إلا إذا كان محملا بالمعنى... وإلا إذا كان له مبنى... وإلا إذا مثّل حاجة وضرورة لدى بشر حافظوا على الأقل على «الوميض» إن لم يكونوا... مع صاحبه قد تعاونوا جميعاً... لتطوير الوميض وتحقيق اطراده وتزايده... ومن ثم تحوله... كم من مرة وقف .. **إمام ونجم**.. فى مدرجات الجامعات المصرية... كان **نجم** يبدع... **وإمام** يقف بعوده، وعوده يشد من عزم عوده فيغنى معهما الطلاب والطالبات... «جيفارا مات»... وكم من مرة تحولت ملتقيات ثقافية إلى حلقة مشاركة بالوجدان... والحناجر والأكف... والعقول... وبالآلام والآمال... وهم يتحاورون بأساليب متنوعة... بسيطه سلسة... سالبة للشكليات والصالونات... ويعرضون

للحوار... قضايا الحرية:.. النضال... «الفول واللحمة»؟ ومن قصته صعود «شعبان ابن بهانة» والذى تزوج فنانة فعين فناناً... كما يعين... كثيرون فى مجالات ومواقع... كثيرة. ومشهد آخر... مكانه استاد المنتزه الرياضى، بالعاصمة التونسية... وقف آلاف... بالعشرات... يتغنون مع **إمام ـ نجم**... أبجد هوز الحرية... وحقوق المقهورين فى العيش... من أجل الإنسانية... وعند أرز لبنان... ومخيمات الفلسطينيين... وفى باريس... وفى غيبر هذا من أماكن.. قدم قاموس الثقافة السياسية «**إمام ـ نجم**» مفردات وقيماً وعبارات... تشد من عزم الناس فى أمل الغد... وتعرى أجساد اليمنة والسلب وغيرها من آليات «تخليف» ما سمى بالعالم الثالث.. وآليات قهر البشر واضطهادهم.

ـ ٣ ـ

إمام المُنْجِد والمنَجّد:

يبدو أن مسألة «هرس» الرموز المقاومة فى أى مجال وفى كل مكان، أضحت «كوب شاى»الكثيرين، بعضهم لأسباب نفسية حتى نكون فى اللامبالاة الواعية سواء أو حتى لانكون وحدنا الذين فتر عزمنا وانكفأنا على «أنانا» ومصالحنا الآنية. وبعضهم لمسايرة سائدة برهنة على التطهر من النضال. فى هذا السياق بتموجاته كتب لنفسه ولنا أحد الساخرين متسائلا: لم هذه الضجة حول **الشيخ إمام**.. فما قدمه «بعوده» لايعدو ضرباً على الآلة التى كان يستخدمها المنجد التقليدى... لينفض بها ما بداخل الوسائد والأغطية.. لقد كان تركيز هذا الكاتب الساخر على كيف قدم؟ وبماذا؟... وترك الأهم ـ من وجهة نظرنا ـ الخطاب الثقافى السياسى **لنجم وإمام**... وكيف يسر تقبل تعبيرات ما كانت تقبل «التلحين» وكان هم **إمام** جمهوراً له خصائص وأحوال تجعلها لاتنشغل «بالزركشة الجمالية» و«التكنولوجيا» الموسيقية.. إنه جمهور غالبية... سمع موسيقاها من «الربابة» و«الوقوف» و«حلقات الذكر»... موسيقى الحارة والمصنع والحقل و«داير الناحية» وعشوائيات المدن... وإذا قبل من صاحبنا الساخر فعل «التنجيد» فقد كان **إمام** بعوده «منجداً» للضمائر والبصائر والعقول لينفض ما تكلس عليها من غبار.. فكان المنجد ـ بضم الميم وتسكين النون وكسر الجيم ـ من غفلة وخوف... وتلاعب بالوعى.

إمام ـ نجم وثقافة سياسية أخرى:

من سنن الكون تنوع مشتملاته وتباينها.. تتركز قوة تنوعه وجمال تباينه فى تناقضاته.. وتأتى فاعلية تناقضاته وحيويتها من وحدتها وصراعاتها... وتقع جدوى وحدتها وصراعاتها التاريخية والمكانية من مساهماتها فى الحركة الإنسانية. إن مثل هذا الأمر أكثر صدقاً فى عالم الثقافة وعالم السياسة وعالم التغيير المجتمعى... إن تنوع الممارسات الثقافية من حيث جمهورها المستهدف، مسيطرين أو خاضعين، قاهرين أو مقهورين... مستهلكين أو منتجين... ومن حيث مواقفها ورؤاها تبريراً أو تأييداً، أو نقداً وتفسيراً ومعارضة... ومن حيث مفردات مضامين خطاباتها... مسايرة أو مغايرة... تقليداً أو تجديداً وتحديثاً... هذا التنوع من الممارسات هو الذى يثرى المركب الثقافى لأى مجتمع وأى أمة.. ليقر له بعضاً من ركائز البقاء... وبعضاً من متطلبات معايشة العصر والمرحلة...



ولو دققنا متجاوزين «عفاريت» الذات الواحدة المتعالية فى فهم الحقائق بتكبّر ودكتاتورية أقرب إلى إرهاب أقسى هو الإرهاب الفكرى... لو تم هذا... لبان لنا واتضح أصالة ممارسة «**نجم - إمام**» التى حفلت بمدخلات متنوعة للوعى السياسى المصرى عبر ثلاثة عقود... مدخلات قصد مبدعاها - **نجم - إمام** أن تكون مغايرة... فيها نقد للواقع... وفيها تفسير .. فيها صور أخرى استدعت المقارنة إحدى آليات تطوير الوعى الإنسانى وتنشئته نحو الإدراك العلمى.. نقدت ممارسات **نجم - إمام**... المثقفين التبريريين الواقفين أمام كل الأبواب وأمام كل الموائد... ونقدت ممارسات السلطة... ففرزت قولها وفعلها... فاتضح التباعد بينهما والتنائى الذى وصل إلى التناقض... وبجانب هذا النقد السالب النافى... دعم قيماً... وقدم نماذج إيجابية... للمقاومة والنضال والصمود فكانت الممارسة أرابيسكاً ثقافياً سياسياً، مصرياً عربياً إنسانياً.. فمن «بقرة حاحا»... إلى «يعيش المثقف على مقهى ريش» ومن «زغرودة للحزب» الجديد إلى «شرفت يانيكسون بابا».. ومن «عم حمزة» و«أحمد عرابى» و«بيرم التونسى» إلى «جيفارا» من كل هذا وغيره كانت ممارسة التثقيف السياسى لدى «**نجم - إمام**» نافية للسلبى... مدعمة للإيجابى فكانا معاً باباً فتح أمام من قصدت الثقافة الرسمية أن يسيروا فى بعد واحد... بلا بعد... وبلا بصيرة...

حقاً «مات إمام» جسداً... لكنه سيبقى رمزاً من رموز المقاومة المصرية على الطريقة المصرية... التى تحصنت ولاتزال فى ثقافتها الشعبية - النكتة... المثل الشعبى.. الشعر الشعبى... حامل الربابة... صاحب الدفوف... .إلخ - فتسطر من خلالها آلامها وأحلامها... وتعيد إنتاج واقعها حلماً وتخيلاً... وتحتمى بالرمز والتورية والبديع... إلى أن تزهر أغصان حقيقية للديموقراطية وتثمر... فتقلل الثقافة الشعبية من مورايتها... ومن جلوسها فى خنادقها المقاومة، لتسهم فى تطوير الحاضر المصرى...

إن شريط «**الشيخ إمام**» يجيب ببلاغة عن أسئلة هى فى ذاتها إجابات عن أسئلة أخرى، لآخرين... أرادوا المغايرة... فنظروا إلى «**الشيخ إمام**» من زوايا اختاروها. من هذه الأسئلة التى نتصور أن ما سبق أجاب عنها: لماذا استمر صوت **الشيخ إمام** رغم استمرار السنين.. ورغم كل العقبات وأنواع الحصار؟ لماذا احتفل ولايزال مثقفون و«فنانون» «**بالشيخ إمام**».. لماذا غطى صوته وصدى صوته أماكن من المحيط إلى الخليج ومن الجنوب إلى الشمال... ولماذا سطرت ريشة عوده سطوراً فى رسالة مصر العربية الإنسانية إلى الإنسانية؟ ■

شهادة عن: أول حفل جماهيرى للشيخ إمام عيسى

محمد جاد الرب

كنت فى زيارة للفنان (**أحمد نور الدين**) الذى دعانى إلى صينيّة بطاطس باللحم فوق أحد سطوح الزمالك..

كان معى الصديق **محمد المحمدى الحسينى** موظف زميل بالرقابة التجارية إذ كنت أستعد لطرده من شقة العجوزة، مسكنى خلف مسرح البالون..

● ولقد وجدت إلى جوار (**أحمد نور الدين**) الصديق العزيز الفنان (**جوده خليفة**) والصديق الأعز (**أحمد حجازى**) رسّام روزاليوسف وصباح الخير.. وشخصاً آخر بدا لى أنه يتيم التقطه أحدهم من القرية خلال رحلة العودة ليبحث له عن عمل بالمدينة..

● كانت صينية البطاطس ألذ صينية أكلتها فى حياتى على الإطلاق والسر يكمن فى ذكاء **نورالدين** الذى أضاف إلى الصينية فوق النار مسحوق (جوزة الطيب) الذى جعلنا نتهافت على الطعام بطريقة وحشيّة لاحدود للاندفاع خلالها

حتى إن الإسكندرانى **أحمد نور الدين** لم يصدق نفسه حينما رأى البطاطس تصيبنا بالجنون فقلب بيده عامداً الصينية على أرضية الحجرة ذات اللون الكالح فنزلنا جميعًا نحو الأرض نلحسها ونلتقط البطاطس واللحم المتبقى..

حجازى فعل وأنا **وجوده خليفة** وصاحب الصينية وهذا اليتيم القادم من الأرياف الذى قدمنى إليه **جوده خليفة** قائلا:

ـ انت ما تعرفوش؟ اسمه **أحمد نجم**

لم أنتبه إلى أهمية هذا الاسم لأننى فى تلك الأيام كنت أرتدى جلباب عرابى وكيل الفنانين ممتلئا بغرور الباحثين فى الفنون الجميلة وشعر العامية على وجه الخصوص... كنت قد قدمت قبلها بشهور سهرة عن (الكحّال) **ابن دانيال الكحّال** رائد مسرح خيال الظل فى عصر **الظاهر بيبرس والناصر محمد بن قلاوون**، وكانت السيدة **سميرة الكيلانى** قد صارعت إدارة التمثيليات بالتليفزيون حتى تحصل على موافقة على هذه السهرة لأن **إبراهيم الصحنَ** أيامها كان يخشى دخول المثقفين مجال الدراما التليفزيونية..

وقدمنى **جوده خليفة** إلى هذا اليتيم فأنصت إليه وهو يقول فى صوت مرتعد خجول:

ـ فيه واحد شيخ كفيف فى الغورية بيغنى توت حاوى توت

خش اتفرج هرج فوت

زاحم لاحم...الخ الخ الخ الخ

● وفوجئت بهذا اليتيم يروى على مسامعى خمس أوست قصائد من أجمل ما سمعت من الشعر مما نفخ أوداجى وملأنى غروراً بهذا الكشف العظيم، ورحنا ننزل خلال «الأسانسير» فى أبهة وجلال وأنا أسأل هذا اليتيم:

ـ ومن الذى يكتب للشيخ الكفيف هذا الكلام؟

● وكان جوابه: أنا..

كان الخجل يملؤه وهو يجيبنى إلى درجة أننى أشفقت عليه خشية أن تطلع روحه. خجلا أو تشرداً أوفقراً..

● طبطبت على كتف اليتيم على اعتبار أننى عرّابى شاعر العامية فى مصر، وكيل الفنانين فلقد كانت لى قصة مختلفة مع **الأبنودى** وكانت لبركة السبع صفحة فى حياة **الأبنودى**، فلماذا لايكون لها صفحة جديدة فى حياة هذا اليتيم أيضًا والذى يتميز بميزة خطيرة وسط الشعراء هى أنه لايقلد **الأبنودى** فلكم أفزعنى أن ألتقى بالعشرات القادمين من الصعيد أو وجه بحرى يعطشون الجيم ويبحثون عن **محمد جاد** على قهوة إيزافيتش كى يحملهم إلى الشهرة والمجد..

تعطيش الجيم لم يسقط فيه هذا الشاعر الفحل إذن فمتى تحضر إلينا هذا **الشيخ إمام**؟

ـ غدا الساعة الخامسة..

والعجيب فى الأمر أن **أحمد نجم** الذى لايجيد شيئًا فى حياته سوى خلف الميعاد والوعود.. كان فى تلك الأيام لايزال الريفى المنضبط فأتانى فى الساعة الخامسة بالضبط..

كانت سهرة حتى الصباح فابتداء من الثامنة مساءً أو التاسعة حتى الرابعة صباح اليوم التالى وقد حضر المرحوم **على الشريف** والمرحوم **حسن الموجى** والأخ **عدلى رزق الله** والأخ/ **سيد حجاب** والأخ **محمد لاشين** وأستاذ جليل قاد هذه المسيرة فى أدب ومحبة صادقة دون أن يعلن عن نفسه أطعمنا وأنفق علينا بسخاء هو الأستاذ/ **سعد الموجى** ابن الشيخ **عبدالسلام الموجى**..

كان ظهور **الشيخ إمام** فى حياتى كالنجم القطبى على صفحة السماء أمام البحار الغارق وسط الأمواج، فأنا أعشق اسم **عبدالناصر** ولكن الأجهزة البوليسية تحاصرنى فى رزقى وفى أصدقائى وتضعنى باستمرار تحت المراقبة السخيفة فأنا مطلوب فى عصر **عبدالناصر** وأحاول ليل نهار برمجة كلام يصلح للإجابة عن أسئلة ضباط مباحث أمن الدولة الذين يكرهون **عبدالناصر** ويحقدون على الأدباء فما العمل؟

كنت أحلم بالسفر إلى الأندلس، ففى الأندلس سوف أقترب من الشعراء الحمّارين كما قال لى الدكتور **محمود على مكى** خلال لقاءاتى به.. ولكننى بعد أن استمعت إلى **الشيخ إمام عيسى** والشاعر اليتيم **أحمد فؤاد نجم** أقنعت نفسى بأن الأندلس بنفسها قد أتت إليك يا «أبو جاد» فلا داعى للمروق.. تصرف فى الأندلس المصرية بحنكة شديدة حتى تنقذها من إرهاب الاتحاد الاشتراكى، فلاتنطق بحرف، ولكن تحرّك فوراً فوراً.

وبالفعل نزلت إلى بركة السبع فالتقيت بالصديق الأستاذ/ **لطفى الحفناوى** الذى ابتدرنى قائلا:

ـ «أنا معايا ١٥ جنيه بتوع الشباب أصل أنا أمين صندوق النادى بتاع شباب بركة السبع ولوقلت لى إرمى الخمستاشر جنية دول فى البحر من أجل الشباب أنا مستعد أنفذ طلباتك».

ـ «وعلى إيه ترميهم يالطفى فى البحر تعال معايا.. تعال تعال..»

ودخلنا إلى نادى الشباب.. هذه الساحة يا لطفى تتسع لحوالى ٣٠٠ كرسى والسلالم والبلكونة تتسع لحوالى



٣٠ كرسيًا ـ فقط علينا أن نبنى فى هذه الناحية المقابلة مصطبة المسرح وندعوه (مسرح محمد فريد) يا لطفى يا حفناوى.. فاهم ،أصل أنا اكتشفت راجل فنان عظيم اسمه **الشيخ إمام** لكن على كيفك.. يلا بينا..،

وحملت لطفى الحفناوى إلى الغورية إلى حيث **الشيخ إمام عيسى** فقام **لطفى الحفناوى** شفاه الله وعافاه بحمل عود **الشيخ إمام** وانطلقنا نحو بركة السبّاع.

فى بركة السبّاع

كنا فى أوائل عام ١٩٦٨.. وكان اليوم هو أول أيام شهر رمضان المبارك.. لم أكن أملك مليمًا واحدًا فى جيبى وأنا أحمل **الشيخ إمام وأحمد نجم** و١٢ ضيفًا من القاهرة إلى بركة السبع لحضور أول حفل جماهيرى **للشيخ إمام عيسى** وبلدتى بركة السبّاع بالمنوفية.

صدفة عجيبة حقًا أننا وصلنا إلى البلدة ساعة آذان المغرب فلم نجد صريخًا ابن يومين فى الشارع ولاقطًا ولا كلبًا ولاشرطيًا فقلت لابد أن الله حفظنا من أعين الحاقدين من رجال الشرطة..

فوجئت بمشهد عجيب لحظة الوصول، فلقد تمكن الأستاذ **لطفى الحفناوى** من طبع تذاكر للحفل فئة عشرة قروش أو عشرين وبذلك تمكن الأستاذ **الحفناوى** من جمع النقود اللازمة لتدبير اللحم والبطاطس والملوخيّة والدخان لأن الطرب الشرقى والتوشيح لاغنى له عن ،دخان بتاع زمان اللى اندثر الآن..،

كانت سهرة ضمت معظم شباب بركة السبع.. ولقد تكررت زيارات **الشيخ إمام** لنا فى بركة السّباع، فلقد كان هدفى هو أن أحقق **للشيخ إمام وأحمد فؤاد نجم** شهرة لاتقل عن شهرة **أم كلثوم** والتزامن المفروض أربعة أشهر فقط، فوفقنى الرحمن إلى هذه المعجزة خلال شهرين اثنين فقط، وبذلك أنقذت المسيرة من تهمة الاتجار بالمخدرات التى كانت المباحث قد جهزتها للفن والفنانين دون ذنب جنوه..

وظهر بعد شهرين الأستاذ **رجاء النقاش** وحمل المسيرة إلى صوت العرب ومجلة الكواكب أما بقية الرواية فتحتاج أوراقا جديدة

هامش على المتن: **محمود اللبّانْ**

فنان تلقائى ونحات باهر..

خلال سهراتنا حتى الصباح حول الشيخ **إمام عيسى** بمنزله بحوش آدم بالغورية فوجئت خلال الليالى الأولى للتعرف على هذا الجو.. بأحد أصحاب الموقع ينهر أحد الحاضرين إذ أبدى إعجابه بالموسيقى، فعود **الشيخ إمام عيسى** كان ساحراً حقًا فلماذا تنهرون من يرقص على هذا السحر؟

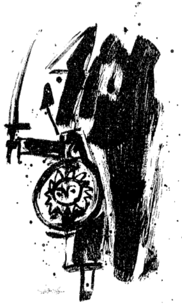
استأت تمامًا من هذا الموقف ورحت أدافع بقوة عن هذا الشيخ الكبير الراقص/ **محمود اللبان..**

وكان أن دعانى ونحن نازلون من عند **الشيخ إمام** إلى سريره الذى نصبه فى الحارة مباشرة ينام عليه ويعرض فوقه عدة وجاقات للفحم يعرضها على المدخنين لقاء بضعة قروش فانتهزت الفرصة ودفعت له جنيها كاملا لقاء الوجاق الذى أهدانى إيّاه.. ورحت أجمع حول **الشيخ إمام وأحمد نجم** أصدقائى من الأدباء والسياسيين، أما طلاب الفنون الجميلة فرحت أجمعهم حول صانع الوجاقات **محمود اللبان**.

وخلال حوار طريف معه أفهمته أنه نحّات.. كان دهشًا من هذه الصفة فرحت أشرحها له بل وأتيت له بصورة صغيرة للمهاتما **غاندى** فنحتها فى تمثال صغير كان نادر المثال، ضاع فى أحد المعارض.

ولقد صنع **محمود اللبان** تماثيل لأهل الزقاق وحوش آدم شخصيات عديدة لا أعرف أين ذهبت يا ميت خسارة!!

والمثير فى الأمر أن الأستاذ **رجاء النقاش** كان قد نظم حفلا ساهراً فى نقابة الصحفيين مع الشيخ **إمام عيسى وأحمد فؤاد نجم**.. أما فى دار الهلال فى الصباح فلقد كان **جمال السجينى** قد افتتح معرض الفنان الباهر **محمود اللبّان**.. ذلك الإنسان الذى أخرسوه ذات مساء حينما رقص طربًا على عود **الشيخ إمام عيسى..■**



اعتذار

تعتذر المجلة لقرائها عما ورد فى العدد الماضى من أخطاء غير مقصودة حيث ورد عنوان «مذكرة المركز العربى» (ص ٥٤ من العدد) فوق «وثيقة حيثيات الحكم فى قضية نصر أبو زيد»، وكان المفروض أن يحل مكان «نص الحكم برفض الدعوى» (ص ٦٧ من العدد) كما جاء ترتيب مذكرة دفاع (٤) خليل عبدالكريم - ص ١٠٣ .. بعد موضوع «حكم محكمة استئناف القاهرة - (ص ٨٧) وكان من المفروض أن يسبقه.

إضافة إلى ذلك سقطت مقدمة موضوع الدكتور محمد نور فرحات سهواً. ونثبتها هنا للقارىء: «القراءة التى نحن مقبلون عليها من هذا المقال، ليست مجرد قراءة قانونية، تبّين وتناقش الأساس القانونى الذى استند إليه الحكم الصادر بإثبات ردة الدكتور نصر حامد أبو زيد وتفريقه من زوجته، بل هى فى المقام الأول قراءة ثقافية اجتماعية تناقش الدلالات الثقافية له، والآثار الاجتماعية المترتبة عليه، وبداية فإننا نثبت عدداً من الملاحظات حاكمة لقراءتنا لهذا الحكم القضائى هى على الوجه التالى:»



وداعاً يا أحلامنا

خالد عبد الله

ناقد موسيقى لبنانى

فلم ينظر يوماً الى المرآة، فالشيخ إمام لم يكن مبصراً، ولم يتسنّ له أن يعرف شكله أو لونه أو ينظر إلى عروق يديه، ولا كان يسعه أن يراقب نفسه وهو على المسرح، ويعتني بطلّته وثيابه وحضوره، ظل حتى آخر أيامه يعتمر الطربوش المصرى، أكان ذلك حباً وتعلقاً، أو كان يخشى أن يفقد بعض اتزانه؟.. لا أدرى.

الشيخ إمام عرفناه هكذا ببذلة سوداء وطربوش مصرى، ونظارات سوداء، يحضن عوده ويفتش بفمه عن الميكروفون وحين يتلمّسه يغنى، وحين كان الشيخ يغنى كان يصبح شخصاً مختلفاً حاضراً، ناظراً متهكماً، متمكناً كأنه كان يرى.

والشيخ إمام إمام اليساريين والتقدميين، نصير الشعب، لم يكن يعرف أن ينصر أحداً سوى بالغناء، الكلام نفسه لم يكن حاضراً في ذهنه. وما كان يكتشف خلف هذا اللغو اليسارى المثقف ما يعنيه، كان متمسكاً بلغته وقرآنه وإيمانه وطربوشه، لكنه يعرف كيف يجعل كل يساريي وتقدميي العالم العربى، يتعلمون منه. لم يدّع يوماً الثورة فى الموسيقى والغناء. كان يغنى ككل معلميه يتبع إحساسه الصادق المرهف، فنعرف كم نحن عاجزون، وندرك أن الإبداع أمر يشبه الطرب، وأن الطرب هو الثورة نفسها، لا المخدر كما كنا نشيع، وأن هذا الطرب الذى كان يبثه فى مستمعيه هو ما أخاف السلطة نفسها التى كنا نظن أنها تحبّذ الطرب لأنه نقيض الثورة.

مات الشيخ إمام، وكان قد انفصل عن رفيق سجنه وثورته أحمد فؤاد نجم، وتفرقت بمحبيه السبل، مات، وكأننا كنا ننتظر موته لنجتمع مجدداً، فنقول له وفيه وداعاً لأحلامنا وآمالنا وأفكارنا

«اصحى يا مصر» «يعيش أهل بلدى» «صبر أيوب» عناوين كثيرة غناها الشيخ إمام. غنى الأغنية الملتزمة للتعبير عن معاناة شعبه والتعبير عن تطلعاته السياسية وكرّس إنتاجه الفنى من أجل هذه الأهداف دخل السجن عدة مرات بسبب التعبير الصريح عن موقفه السياسى غناءً، ولو أراد أن يكرّس جهده وألحانه من أجل الفن وحده لكان من ألمع أبناء جيله إلا أن إيمانه بوطنه الكبير وبشعبه جعله يكرّس جل جهده الفنى من أجلهما ولمع جداً فى مجاله واستقطب أعداداً هائلة حول فنه وشخصه، فمن يحب الشيخ إمام يحب شخصه أكثر من أعماله الفنية؛ يحب فيه هذا الإصرار على النضال، هذا الإحساس بالوطن العربى .. بالشعب .. بالأرض.

غنّى الشيخ إمام طرباً، غنى تراثاً، غنى شعبياً، غنى وجعاً، غنى إحساساً صادقاً، هجوماً، وفرحاً، غنى ألماً، غنى ثورة، التقيته فى مهرجان القاهرة الرابع للمسرح التجريبى عام ١٩٩٢ فى الفندق حيث اجتمعنا حوله وسمعنا وقتها أغانى جديدة منه لأطفال الحجارة، اجتمعنا حوله من جنسيات عربية مختلفة،

حادثناه وعرفناه، قال إنه سيزور لبنان وفرح لأننا نحفظ أغانيه ونؤديها عن ظهر قلب. عندما غادرنا الغرفة قبّلته فى كتفه دون أن يدرى..

«أنا اتوب عن حبك» أشهر أغنياته لحنّها فى جلسة واحدة، ولا أذكر أن سهرة مرّت دون أن نغنيها ومرات عدة. و «البحر بيضحك» و «احلوا المراكب»...

«فاليرى جيسكار ديستان» و «يا كارتر يا فول» الأغنيات الأكثر تهكمًا والتى أبدع فى أدائها بخفة وظرافة. «آه يا عبدالودود» و«سايس حصانك» إنتاج ضخم امتد منذ العام ٦٧ بشكل لافت لتؤلف حالة فريدة من نوعها، فرضت على كل من يسمعها.

جسّد صوراً حية لتاريخ هذه الأمة عبر أعماله، جسّد تاريخ حقبة كاملة، جسّد خياراً وطنياً وإنسانياً كبيراً، حساساً ومرهفاً..

ترك لنا أغنيات تبدو لنا ألصق بذاكرتنا من شئون الحياة نفسها. ■

هناك من يهمه الأمر

سعيد عبيد

فإن حرفة الكتابة عبء ثقيل، وخاصة لمن لا تكون الكتابة حرفته، فما بالك وأنت تكتب عن إنسان وفنان أودع فينا كثيراً، فى وقت كنا فيه كجذوع نخل خاوية، لم نعاصر الجيل الذى قرأنا عنه وسمعنا فنه أمثال **بيرم التونسى والشيخ زكريا أحمد وسيد درويش وبديع خيرى**، والذين كنا نتشوق إلى معايشتهم، فأرسلت لنا مصر أحد أبنائها **الشيخ إمام عيسى** لكى يحقق بعضاً من الحلم، فقد كان يذكرنا بعبق ورائحة تلك الأيام ويستحضرها معنا، ويشيع فى سماء مصر الأمل والبهجة.

كنت قد سمعت ألحانه فى احتفالات الجامعة، ومن بعض الشرائط التى كانت توزع سراً بين الطلبة، وكان إعجابنا يصل إلى حد أننا كنا نذهب سراً إلى بعض شقق الأصدقاء لكى نستمع طول الليل إلى هذه الأعمال، وكأننا فى تنظيم سياسى، فقد حولتنا هذه الأعمال إلى مناضلين ولم نكن كذلك.

وعندما التحقت بعد التخرج بمعهد الموسيقى (معهد أحمد شفيق - قسم أصوات) اكتشفت أن الأساتذة يعرفون الشيخ وبعضاً من أعماله، ومنهم المرحوم **كامل عبدالله** عازف القانون فى فرقة أم كلثوم، وعميد المعهد، كنت قد تعرفت إلى الصديق الفنان **عمر الفاروق** الذى عرفنى على **الشيخ إمام وأحمد فؤادنجم**، وكان ذلك فى عام١٩٧٦.

وهناك وفى الغورية فى حارة حوش قدم كانت الندامة تنتظرنى، إذ وجدت أحلامى تتحقق، فأنا أعايش موسيقياً كبيراً وشعراء تجاوزوا الواقع بأحلام وآمال عظام: **أحمد فؤاد نجم وفؤاد قاعود ومحمد جاد الرب ونجيب**



شهاب الدين وزين العابدين فؤاد.. وغيرهم.. ثم الموسيقار ـ أستاذى ـ **حسن الموجى...**

• التصقت بالشيخ كى أتعلم منه، ولم يدر بخلدى أن أسمعه صوتى خوفًا وخجلا، وعندما أخبره **عمر الفاروق.** استمع إلى، ومن يومها جعلنى أردد وراءه وأغنى فى بعض الأحيان، وكان يأمن لصوتى وأسمعنى الكثير من التراث القديم، وأصلح فىّ كثيراً من العيوب وعلمنى كيفية الوعى بالقصد اللحنى.. رافقته فى حفلات النقابات، وعند الأصدقاء أثناء ولادة الألحان.. إلى أن أتت رحلة فرنسا وكان مفترضاً أن أسافر معه ولم أستطع، لارتباطى بالتربية والتعليم. ومن المواقف الطريفة **للشيخ** فى مطار القاهرة عندما منعوه من السفر قال لى الشاعر **أحمد فؤاد نجم** ـ وكنت **وحسين عبدالجواد** فى وداعهما ـ لا تتحركوا قبل إقلاع الطائرة خوفاً من حدوث شيء.. وقد كان.. وتم منعهم وسأل الشيخ **إمام** عن الأسباب فقالوا له أنت ممنوع من المدعى العام الاشتراكى فكان رده السريع: ليه؟ «والمفروض إن اللى يمنعنا هو المدعى العام الرأسمالى» وضحك كل من كان فى المطار.. ثم سافر بعد ذلك..

وبعد العودة جاء إلى حيث كنا بصدد إنشاء جيش التواشيح (**حسن الموجى.. محمد جاد..** وأنا) فى حدائق القبة المقر الذى أعده لنا **حامد الحناوى** الرجل الذى يعطى طوال الوقت.. وأعجب كثيراً بما نقدمه وبألحان **حسن الموجى** رحمه الله، ولم يبخل بآرائه الموسيقية.. ثم حضر حفلاتنا فى وكالة الغورى..

للشيخ **إمام** أعمال موسيقية بعيدة عن السياسة ترقى إلى الأعمال التراثية، وتترجم وعيه الكامل بالتراث وهى أعمال كثيرة، ولكن أعماله المشهورة التى كانت تتطلبها المرحلة جعلت هذه الألحان فى المقام الثانى.

والمطلوب الآن من كل موسيقى مصرى إعادة أعمال **الشيخ إمام** العظيمة وكتاباتها وغنائها وهذه تحتاج إلى جبهة مسئولة، لا أعلم ما هى.. ولكن لاشك أن هناك من يهمه الأمر..

رحمة الله عليك يا **شيخ إمام..** أستاذاً وموسيقياً ومعلماً وصديقًا. ■

الشيخ إمام: نهر اللحن الخالد...

عبد الفتاح برغوت

المغرب

قلة من يعرف **الشيخ إمام** لا يعرف اليأس أو القنوط، ومن يسمع به لابد أن يعرفه تمام المعرفة.. هذا العجوز الذى تجاوز السبعين لم تنل منه الأيام، فما ثبت أنه تشكّى ولا اشتكى ولا رفع الصوت عاليًا إلا ليغنى لمجد الوطن، وطن العز والكرامة، وما تمنى حياة أحسن إلا لناس الوطن..

كان **الشيخ إمام** واحداً والناس فى فؤاده..

كان **الشيخ إمام** منفلتاً من كل قيد إلا قيد الانتماء إلى حلم مشروع فى حياة رغيدة ووطن سعيد..

مصر يا امه يا بهيّه..

يام طرحة وجلابيه..

لم تكن مجرد صرخة عابرة أو غناء باسم الوطن، فقد جعلت منها ملايين الحناجر التى رددتها وزغردت بها عرساً وطنيًا يدخل القلوب بلا استئذان ويقيم طقوسه وقتما يشاء.

هل كان هذا بسبب التقائه بنجم القصيدة الشعبية الشاعر **أحمد فؤاد نجم**، أم أن القصيدة الشعبية وجدت مناخها الحقيقى فى صوت **الشيخ إمام**.. الحقيقة أن لا أحد يهمه مَن الذى

ارتقى بالآخر، لكن الذى أثبتته الأغنية تلو الأخرى أن الصدق، صدق العاطفة والشعور كان حاضراً بقوة فى تفاصيل الاثنين معًا.. وهكذا تجمعت عناصر اللحظة المشرقة وتوالى ظهور الأغنيات المعبرة عن وجد كل القلوب.

ألف سلام، لنغمة تصدح بالحب من وجدان «الإمام» المتورد، ألف سلام «للشيخ» شدت بدفقة قلبه ألحان الزمن المتمرد، ألف سلام إلى طلعتك التى ترنو بحلمها، أبداً، منذ خطوة البراءة الأولى حتى صرخة الاحتجاج فى اتجاه مثواها البعيد..

كل فنان صادق، يساوى بين فنه والإنسان، يتدفق سؤاله الأول بمصارحة الحياة، والكشف عن أسرارها، و«الشيخ» **إمام عيسى** الذى بدأ يتعلم «كلمة الصدق»، أنكر منذ الوهلة الأولى، التسلى بلعبة الأقنعة، واستنهض الروح، مستلا لحن الغضب المشبع بعشق الشعب، المشحون بالسخرية من مصاصى دماء المحرومين، وشاربى عرق الكادحين، متهكماً من فرط الخمول والشرود:

«فاليرى جسكار ديستان
والست بتاعه كمان
ح يجيب الديب من ديلو
ويشبّع كل جعان
وح تحصل نهضة عظيمة
وح تبقى علينا القيمة
فى المسرح أو فى السيما
أو فى جنينة الحيوان»

واستنهض الروح مستلا الصوت الرافض للشعوب العربية التى ما وقعت صريعة أمام الخطوب إلا ووقف شامخة من جديد، مجسدة «أسطورة الفينيق» فى أبهى صورها، ما أخرسها كرباج القهر، إلا لتستجمع الخفقات الوارفة لصوت النصر، وما انكسرت فى وحل الخديعة، إلا لتلملم شظايا أحلامها المتناثرة فى إشراقة الخلود:

«سلامتك يامّ يا مهرة
يا حبالة، وولادة،
يا ست الكل يا طاهرة
سلامتك من آلام الحيض...
من الحرمان، من القهرة
سلامة نهدك المرضع
سلامة بطنك الخضرة»

واستنهض الروح مستلا «سيف المغامرة» لدى الشعوب المقهورة، التى ليس لها أصلا ما ستخسره غير أغلالها، لمواجهة القبح والزيف. والغطرسة والقمع:

إحنا الحرب حطبها ونارها
واحنا مين ليحررها
واحنا الشهداء فى كل مدارها
منكسرين أو منتصرين
حزر فزر شغل مخك
شوف مين فينا بيقتل مين»

إنها تجربة اللحن الصادق، والكلمة الساخرة المحتجة، و«العود» المسافر، أبداً، فى أحزان الناس وأفراحهم، إنها تجربة تغنى كل شىء، تصور حالة الركوع، حالة النهوض، ترسم من يسقط واقفًا، ومن يقف ساقطاً... إنها تجربة تلملم جراح الشعوب، وتغنى صمود الهبوب.. تجربة ترفع راية الحياة دون أن تضعف أمام ملذات الانفتاح.. لقد أصبحت الكلمات بياناً احتجاجيًا والألحان خطاباً تحريضيًا، وأصبح **الشيخ إمام** ظاهرة الغناء الشعبى المتمرد فى ذاكرة المهووسين بفضاءات الحرية، والإبداع، والعيش الكريم.

مرة أخرى تنهمر دموع الموتى حزناً..

مرة أخرى ينسل واحد من مبدعينا.. واحد من أحبائنا، خلسة نحو عالم الكينونة الأبدية.. يرحل فى فضاء الصمت والسكينة، دون أن يصدح بأغنية الوداع الأخيرة، مرة أخرى تنفلت ترنيمة الحب من رحم الفرحة، لتعانق تربة البداية والنهاية فى سبات عميق، حتى يرتاح الجسد من تعب الإذلال، من غبن الردة، وتتمرغ الروح فى بساط أحلامها، فى ليلة غضبها، بعيداً عن متاهات الجولات، بعيداً عن امتداد الحزن والنكبات.. ونبقى نحن نردد مع «**الشيخ إمام**» نشيده الخالد:

وإذا ما الدهر بنا دار
ومضيت إلى حيث أوارى
أكمل من بعدى المشوار
لا تخلف ميعاد الفجر يا ولدى.. ■

العلم المغربية
١٥/ ٦/ ١٩٩٥



حـــين هـــز الشـــيخ إمـــام وجدان الشـعـب

خـالد عـمـر بن قـقـه

* كاتب وصحفى جزائرى يقيم الآن فى مصر

كـان أول لقـاء للشـيخ إمـام بالشعب الجزائرى سنة (١٩٨٢)، آنذاك كـانت الجـزائر تتنفس وتسـتهلك البترول، وتعيش متعة اللحظة وتفتخر بماضيها القريب، وبالتأكيد لم تكن على علم بمستقبلها الدموى الذى هو حاضرها الآن، ولذلك أكرمت مثواه، ورحبت به خاصة أنه جاب أهم المدن الكبرى، وتساءل الشعب الجزائرى لحظتها: «من يكون الشيخ إمام هذا؟»، وهو سؤال مشروع طرحته العامة. وطرحته أيضاً النخبة المثقفة ـ على حياء ـ لأنها سمعت بعض أغانيه فى زيارته الأولى فى السبعينيات أثناء حكم الرئيس الراحل «هوارى بومدين».

والتساؤل السابق للعامة مبعثه ذلك الحفل الذى نقل مباشرة على شاشة التليفزيون الجزائرى، وبدا فيه **الشيخ إمام وفؤاد نجم** ومن معهما أشبه بمجموعة صوفية، بالرغم من أن الدخان كان سيد الموقف ـ وعلى شاشة التليفزيون الجزائرى، وفى لحظات الاستماع أحس عامة الشعب باندماج تلك المجموعة مع أغانيها، فالكلمات تعبرعن معاناة الشعب المصرى، مصحوبة بآهات مفزوعة عن الواقع المؤلم .. إلخ وكان تأثر المستمعين فى الجزائر واضحاً، ربما لأن **الشيخ إمام** أعاد إليهم حنين الثورة، التى كانت أغانيها إلى ذلك التاريخ تجد صدى لها لدى عامة الجزائريين ناهيك عن خاصتهم.

وبهذا الحفل الذى أقامه **الشيخ إمام** وصحبه، وأيضاً بحفلات أخرى قبله وبعده، من ذلك مثلا الأيام التى أحياها **مرسيل خليفة** بدأ الحديث فى الجزائر يدور حول ما عرف آنذاك بالأغنية الملتزمة. فى مواجهة بداية تشكل الأغانى السوقية، وحتى الأغانى الأخرى الذائبة فى العاطفة، ومن الطبيعى أن تجد أغانى **الشيخ إمام** إقبالا فى الجزائر، ما دامت قد أعطت معنى جديداً للأغنية المصرية خاصة والعربية عامة، ذلك لأن المستمع الجزائرى ارتبط بالمشرق العربى من خلال الأغنية العاطفية التى تعبّر عن سهر الليالى، أغنية تبث لواعج هذا الشخص لذاك، وباختصار، تبيّن هموم العلاقة بين رجل وامرأة فقط.

لقد جاءت أغانى الشيخ **إمام عيسى** لتقول: هناك قضايا عامة تعبر عنها كلمات وألحان تلك الأغانى، وبذلك نقلت حقيقة الصراع العربى الإسرائيلى ـ فى شقة المصرى خاصة ـ إلى الجزائر، بكلامها عن العساكر المصريين، وعن معاناة البسطاء من العمال والفلاحين، وهزت الشعب الجزائرى خين استهزأت بـ **جيسكارديستان ونيكسون**، وأيضاً حين غنت عن الثورة الإيرانية، وأيضاً حين أبرزت الأغنية العربية فى جانبها الإنسانى وبعدها العالمى، وذلك عندما رثت **تشى جيفارا**.

لقد هزت أغانى **الشيخ إمام** وجدان الشعب الجزائرى ـ خاصة الشباب ـ لأنها أغانٍ سياسية عبّرت عن طبيعة مرحلة بأكملها، وقد يعجب القارئ فى مصر حين يعلم بأن **الشيخ إمام** كان يغنى

فى الملاعب. ويحضر الآلاف من المواطنين للاستماع إليه، الأغلبية من طلبة الجامعة، وكان ذاك بمثابة تغير فى الذوق العام، وأيضًا تغير فى المواقف، ذلك لأن الشباب تعود الاستماع للأغانى العاطفية، وتحول فجأة بفضل الكلمات القوية والغنية بالمعانى، والصوت المميّز، والألحان الثائرة ـ إن جاز التعبير ـ إلى قوة دافعة للحراك الاجتماعى ومؤمنة بالتغيير.

وحين زرت القاهرة لأول مرة فى صيف (١٩٨٣)، وكان بعض من الأصدقاء قد أوصانى بإحضار شرائط **الشيخ إمام**، فلم أستطع تلبية طلباتهم وحزنت كثيراً لا لأنى لم أجد الشرائط فحسب، ولكن أيضاً لأن أصحاب محلات الشرائط لايعرفونه، وأحسست لحظتها بالإقصاء والإبعاد وحين عدت لأخبر أصدقائى بالحالة السابقة، أكثرهم كذّبنى، وقليل منهم صدقنى لكن عينيه لم تخلوا من استفهامات عديدة، وبعد سنوات تمكن بعضهم من المجىء إلى القاهرة، وواجه المشكلة نفسها لحظتها فقط صدقنى.

وبحثت عن **الشيخ إمام** فى القاهرة سنتين، ووجدته فى نهاية المطاف فى «حوش قدم» على مقربة من الأزهر الشريف، وحين سألته: هل أنت سعيد فى حياتك الصعبة هذه، فأجابنى: أنا أكثر سعادة من **محمد عبدالوهاب**، ذلك لأننى أتعامل مع البسطاء ومعيشتى معهم لاتكلفهم كثيراً، لكن **عبدالوهاب** لا يستطيع النزول إلى هؤلاء البسطاء حتى لو حاول ذلك..» وسألته ثانية: لماذا تظهر أغانيك ـ وأحيانا توجه إليك دعوات ـ فى كل الدول العربية وفجأة يمنع بث أغانيك؟ أجابنى قائلا: «إن الأنظمة العربية تتعامل مع أغانينا ـ يقصد هو **وفؤاد نجم** ـ باعتبار أنها ورقة ضغط على النظام المصرى؛ فمثلا حين اختلف **السادات** مع الدول العربية، كانت إذاعة بغداد تذيع أغانىّ كل يوم، وحين تختلف ليبيا مع مصر، أو الجزائر مع مصر، تذيعان أغانينا.. ونحن نرفض هذا، لأننا لا نقبل استغلالنا مع أى كان، هذا أولا، وثانيًا: لأنه فى حالة الاتفاق بين النظام المصرى والدول العربية تمنع أغانينا من البث، وهذه مأساة..».

لم تكن أغانى **الشيخ إمام** بالنسبة للمثقفين الجزائريين، مجرد أغانٍ للتنفيس الثورى، إنما كانت تعبر عن أصحابها، ويعتبرونها شظايا من البركان الثورى، تنفجر من الشاعر **أحمد فؤاد نجم**، والفنان **الشيخ إمام**، لذلك حزن المثقفون الجزائريون للخلاف الذى وقع بينهما ولم يستطع الشباب الجزائرى أن يستوعب فكرة أيهما على حق إنما اعتبر فراقهما دليلا على فشل المشروع الغنائى الثورى.

الآن، وقد مات **الشيخ إمام**، وبموته بدأ النقاش فى مصر، فمن قائل: إنه لم يكن فنانًا، ومن قائل إنه لم يكن ملحناً، ناهيك عن الجاهلين لقيمة الرجل،، إن هؤلاء وأولئك يعيشون فى حالة من الترف الفكرى، لأن تقييمهم جاء متأخراً، ولأن الرجل ساهم بأكثر مما هو مطلوب منه، ويكفيه ذلك.

لقد عبّر **الشيخ إمام** عن مرحلته وجيله، وكان صاحب برنامج إذاعى حين وافق السياق العام لنسق السلطة، ولكنه حين اختار طريق المستضعفين، اعتبر ضمن الفريق المعادى للسلطة، فكرهته السلطة وأحبته الجماهير. لهذا علينا جميعًا ألا نعيش حالة من تزييف الوعى باهتمامنا باللحن دون فاعلية الصوت والكلمات، وتأثيرها فى الشعب ـ ولو لمرحلة قليلة ـ ذلك لأن أغانى **الشيخ إمام** ـ كما نسميها نحن فى الجزائر ـ أغانٍ ملتزمة، وأين نحن الآن من الإلتزام فى أية قضية من قضايانا.. وعلى العموم فقد قدم **الشيخ إمام** الكثير وفقدناه فى مرحلة صعبة.. إنها مرحلة السلام الإجبارى ■



الشيخ إمام وتجاوزات محمود السعدنى

نجيب شهاب الدين

فى صحيفة «المصور» العدد الصادر بتاريخ ١٦ مايو (١٩٩٥)، وتحت عنوان (أكذوبة الشيخ إمام) شمّر الأستاذ **محمود السعدنى** أكمام جلبابه وهات يا عجن فى **الشيخ إمام** .. فى حياته وسيرته وفنه ودوره مع **أحمد نجم**، ولم ير الأستاذ **السعدنى** للرجل أى قيمة ولا أى معنى، ولم يراع حتى حرمة الموت.

فالشيخ **إمام** فى نظره مجرد فقى أرزقى عاطل جاهل جائع فقير.....!!!!..

والشيخ إمام فى نظره لا هو مغن ولا هو ملحن ولا هو عازف ولا هو أى شىء.....!!!!

وكل ما فعله **الشيخ إمام** أنه ردد أشعار **أحمد نجم**.. لم يلحنها ولم يغنها وإنما رددها.. وقد فعل ذلك ليجد سبيلا إلى اللقمة الطرية والقعدة الهنية وما لذ وطاب من المأكولات والمشروبات..

ولم يكن يقصد الوطن أو الناس أو بلاء الهزيمة التى منى بها نظام **عبدالناصر** وكبار ضباطه والتى مازلنا ندفع ثمنها..

ولكن الشيخ إمام كان قصده، على حد قول السعدنى، قضاء السهرة فى الوكر الذى يقيم فيه.....!!!

كما أن **الشيخ إمام** خدع بعض المثقفين فربطوا بينه وبين الشيخ **سيد درويش**، وخص بالذكر من أولئك المثقفين الأستاذ / **محمود أمين العالم**، فهو أحد مفكرى اليسار الذين تحمسوا **للشيخ إمام** ووصفوه بفنان الشعب.

هذه عينة من مقال **السعدنى** الذى لا يحمل رأيًا ولا ينطوى على أى قدر من الموضوعية.. وكأن موت **إمام** كان فرصة أو (تلكيكة) لكى ينهال عليه كما لو كان بينه وبين **إمام** «تار بايت».

ويبدو من مجمل كلام الأستاذ **السعدنى** أن الثأر ليس بينه وبين **إمام**، ولكنه ثأر قديم بينه وبين النقاد اليساريين، والاشتراكيين منهم على وجه الخصوص، وهذا ما دفعه لهذا الهجوم الضارى على **الشيخ إمام**.. وقد يكون هؤلاء النقاد قد انتقصوا من قدره كأديب أو قصاص.. وقد تكون مسألة القبلية السياسية مسألة صحيحة، وهى صحيحة ليس فى مصر فقط ولكن فى العالم كله وعلى طول التاريخ الإنسانى، حيث تحولت الأديان والعقائد والمذاهب على يد البعض من السياسيين محدودى الأفق إلى قبائل وعشائر وبطون.

والحرب لم تهدأ منذ خلق الإنسان، أو منذ تمتع بالعقل، بين الإبداع الطيب للعقل وبين الإبداع المضاد، فإذا كان الأستاذ **السعدنى** قد تعرض لشىء من ظلم القبائل السياسية فما ذنب **الشيخ إمام**.. الذى كان سرادقه يكتظ بمن يمثلون الشعب المصرى فى السياسة وفى المجتمع كل العشائر مجتمعة؛ نساء ورجالا عواجيز وشبابًا، صبيانًا وبنات من مختلف الأعمار والمذاهب؛ حشد لا يجتمع إلا على رمز من رموز الوطن؛

رجال سياسة ومفكرون وأدباء وصحفيون وتجار وموظفون وطلبة وصعاليك ومشايخ ونساء محجبات وبنات يلبسن (الجينز)، جميعهم فى مشهد فريد فى جامع عمر مكرم لموت الشيخ **إمام عيسى**.. حتى بدا السرادق كشعاع من أمل وسط الظلام السائد والمجهول الذى يهدد ماضى مصر ومستقبلها. أنت غلطان يا أستاذ **سعدنى**.

ولقد سبق للأستاذ **السعدنى** أن هاجم **الشيخ إمام**.. وكان ذلك أيام **عبدالناصر**، حين كانت حركة **إمام ونجم** فى نضارة الميلاد. قوية، وقد شعر النظام حينذاك بصدق وخطورة ذلك الغناء، وحاول ترويضهما فى معامل الإعلام، وكان الإعلام فى حالة كسوف وخزى، ولكنه فشل فى ذلك فلفق لهما قضية مخدرات بأءت بالفشل، فصدرت الأوامر باعتقالهما، فى تلك الفترة هاجم **الأستاذ السعدنى الشيخ إمام** فى صباح الخير أو روز اليوسف (لا أذكر).. وكان حينذاك مسئولا سياسياً فى مؤسسة روز اليوسف، وربما كان المسئول الأول فى المؤسسة، ولابد أن موقعه كان هو الميزان الذى يزن توجهاته وآرائه، وربما كانت الحسابات التى يفر منها كونه مسئولا، هو الذى دعاه للهجوم سنة (١٩٦٩)، وأظن أن الأستاذ **السعدنى** سمع **الشيخ إمام** ورآه فى تلك الفترة، حين كانت أغانيه سراً شائعًا ومرغوباً، وقد رآه وسمعه كل مسئولى الإعلام فى تلك الفترة، ليس لكى يستمتعوا بما كان متعة وفائدة فى أغانى **نجم - وإمام**، ولكن لكى يقيموا من وجهة نظرهم كمسئولين هذه الظاهرة وكيفية معالجتها وإذا كان الأستاذ **السعدنى** قد سمع **الشيخ إمام** ورآه فى تلك الظروف، فهو معذور طبعاً فى هجومه عليه.. فلا الأذن تسمع ولا العين ترى كما يجب.. ولابد أن يشتبك عقله مع إحساسه، ولاشىء يبقى فى العقل ما لم تدركه الحواس، ولكن الحواس لم تكن براحتها ولا العقل كان براحته، لقد كان **إمام** يهاجم **عبدالناصر** ومؤسساته ورجاله.. فكيف يستطيع أى مسئول أن يستمع إليه بحيدة وموضوعية؟!

وقد قال كل مسئول ممن سمعوا **إمام** فى تلك الفترة رأيه وقد أدلى **الأستاذ السعدنى** بدلوه.. ولكن بشكل يختلف عن الآخرين وأيضًا بشكل محير، فقد هاجم **إمام** ولكنه ناشد شعراء النظام أن يكتبوا ما ينقذ النظام من هذه الورطة!!!! كيف؟؟؟!! الله أعلم..

فإذا كان ذلك الهجوم القديم له ما يبرره فلماذا هذا الهجوم وهذا التجنى.. بعد أن أصبحوا جميعاً **السعدنى وإمام ونجم** والدولة نفسها «فى الهوى سوا..» يتهددهم الظلام والفساد من كل ناحية، وإذا اعتبرنا أن كلام الأستاذ **السعدنى** هو رأى فى **الشيخ إمام** وليس مجرد كلام، فإن استخدام معايير الفن التقليدية لمعرفة حجم وقيمة **إمام ونجم** لن يكون سبيلا صحيحًا يصل بنا إلى نتيجة صحيحة، ولكن معياراً تاريخياً خاصاً - إلى جانب ذلك. سوف يضعهما فى المكان الصحيح واللائق. فعند المنعطفات المفاجئة والحادة فى تاريخ أى أمة، يظهر الغناء المفاجئ والحاد، وقد يغنيه إنسان لم يغن فى حياته، إنسان يكمن الغناء فى جوانحه، ويعجز عن هذ الغناء التاريخى مغنون موهوبون.. إنه غناء حاد ومفاجئ يعكس حدة ومفاجأة الحدث فى الوجدان، ويعبر عن آمال وأشواق جديدة ويجدد الإرادة فى النجاة وفى الحياة.



والأستاذ السعدنى يخطئ حين يتصور أن أشعار نجم هى التى صنعت إمام، فإمام ونجم ابنا لحظة تاريخية واحدة، وهما توءم المأساة، فمنذ (١٩٦٢) وحتى يونيو (١٩٦٧)، كان إمام ونجم متلازمين، ولكن ماذا صنعا؟ لا شىء يذكر، كان إمام فى الخمسين من عمره حين وقعت الهزيمة ولم يصبح بعد ملحناً، وكان نجم قد اقترب من الأربعين، ولم يصبح بعد شاعراً، وبعد أن أديا مهمتهما التى امتد زمنها الحقيقى من ٥ يونيو (١٩٦٧) حتى ٦ أكتوبر (١٩٧٣)، وبعد أن فتحت مصر على يد السادات، بأبشع مما فتحها الغزاة الذين مروا على تاريخها، حين فتحت مصر واختلط فيها الحابل بالنابل ولم يعد فيها شىء مفهوم، وهجر الفلاحون حقولهم، والعمال مصانعهم والتلاميذ مدارسهم ومعاهدهم.. وانهارت صناعة الغناء ضمن كل ما انهار فى المجتمع. تأكيداً لجملة ابن خلدون ذات المعنى الرهيف (إن أول ما ينهدم من الصنائع عند انهدام العمران هو صناعة الغناء) وحدثت أول هجرة جماعية فى تاريخ مصر وتفرقت الجماعات لتظهر جماعة واحدة بذر بذرتها السادات أيضاً، وأصبح لكل مواطن مصرى شريط غناء خصوصى يستمع إليه، ومات الطرب كمداً.. وقد كانت نهاية حرب أكتوبر هى بداية هذا الخراب، حينذاك أخذت ظاهرة نجم وإمام فى الذبول أو هى قد انتهت من مهمتها، وهاجرت جماهيرهما بحثاً عن العمل فى الشرق والغرب.

بعد ما حدث كل هذا، ما الذى صنعه إمام ونجم ..؟ لا شىء يذكر... ومنذ أن انفصلا منذ عشر سنوات.. تاه كل منهما فى هذا المولد.. وكان إمام رمزاً للمأساة فى سنواته الأخيرة. وليس صحيحاً ما يقوله الأستاذ السعدنى إن إمام شىء ونجم شىء آخر، فحين اكتملت الأسباب لميلاد هذا الغناء، تبادل إمام ونجم التفاهم الحسى والإلهام الحميم، وساعد على ازدهار هذا التفاهم كون إمام فناناً وعازفاً ومغنياً، وكون نجم شاعراً ومغنياً أيضاً مغنياً فعلا وليس مجازاً، يمتلك حنجرة ذهبية نقية، وأذناً مرهفة وإحساساً شجياً وأداء المغلمين، مغنياً يفوق كل من على ساحة الغناء الآن، هكذا كان فى تلك السنوات، ولا أرى الآن كيف حاله.. ولولا إمام وعوده لما كتب نجم ما كتبه بهذا الكم وبهذه الطريقة المدهشة والجذابة.

نعم يا أستاذ سعدنى.. الشيخ إمام ملحن ومغن وعازف وصادق.. وقد عاش حياة كانت كفيلة بأن تصرع أى موهبة مهما كان حجمها.. وتكمن بطولته وبطولة نجم أنهما كليهما لاقيا من مرارة الحياة شظف العيش ما لاقياه، ولكنهما ظلا يحتفظان فى ركن حصين من نفسيهما بموهبة مدخرة ومنذورة لتلك الحقبة السوداء التى ظهرا فيها كما تظهر بئر الماء فى الصحراء أمام شعب تائه وظمآن كان إمام عازف عود حرّيفاً وماهراً ولا ينقصه الإحساس، تتلمذ على يد الشيخ درويش الحريرى، أستاذ الشيخ زكريا وجيله من كبار الفنانين، وكان إمام صبياً صغيراً ولأن الشيخ درويش كان أعمى، فقد اختصه بالرعاية، وأثنى على ذكائه، وكان الشيخ زكريا يحب أن يسمع ألحانه بصوت الشيخ إمام وعوده والشيخ إمام ملحن أحس بكلام نجم إحساساً دقيقاً وترجمه ترجمة دقيقة، فحالفهما التوفيق.. وكان الشيخ إمام مغنياً قادراً على الوصول إلى قلوب الناس فليس الغناء مجرد حنجرة.. والشيخ زكريا شاهد .. كان إمام (حسه حلو) على حد تعبير الفلاحين الأكثر دقة، وكانت السكة بين حنجرته وإحساسه سكة سالكة ومضيئة. وقد ترك إمام ألحاناً كثيرة عذبة وشجية، مبكية ومفرحة، ألحاناً حولت الحزن القاتم الكئيب المميت بعد الهزيمة، حولته إلى أشكال وألوان.. من الشجن العذب واستطاع بألحانه لكلام نجم وبأدائه أن يحرك قلوب الآلاف من الشباب وأن يلهب عقولهم ويفجر ثورتهم.. بتلك الأغانى ماركة (إمام ونجم) أو (نجم وإمام)

وفى جنازة عبدالناصر، لم يجد المشيعون من الشباب من الألحان الجنائزية ما هو أقرب إلى قلوبهم من جملة موسيقية من لحن إمام لأغنية (جيفارا).

أخذوها وودعوا بها عبدالناصر قائلين (الوداع يا جمال يا حبيب الملايين) هى الجملة نفسها التى يقول كلامها فى أغنية (جيفارا) (يا شغالين ومحرومين يا مسلسلين رجلين وراس).

ومن المفارقات ذات الدلالة أنه بينما كان عبدالناصر فى طريقه إلى مثواه الأخير تشيعه الآلاف بموسيقى الشيخ إمام.. كان نجم والشيخ إمام فى معتقل عبدالناصر.

ثم إذا كانت الأغنية لا تكتمل إلا باكتمال عناصرها ولا تظهر فى صورتها الأخيرة بوضوح إلا بفرقة موسيقية ومغن

أو مغنية.. فقد كان هذا أمراً غير ميسور **لنجم وإمام**. وحتى الآن لم تخرج لهما أغنية مكتملة.. و**للشيخ إمام** ألحان متنوعة يحتاج بعضها إلى مغنية وبعضها إلى مغنٍ وبعضها إلى كورال. وبعضها إلى **شكوكو**، ولكن **إمام ونجم** بصحبة العود وبعض الحناجر الخشنة غير المدربة.. قاموا بدورهما مشكورين. وانتشرت أغانيهما بين الشباب فى مصر وفى العالم العربى وفى أوروبا.. وحفظ الناس الكلام بألحانه.. حتى الأطفال كانوا قادرين على ذلك..

والأستاذ **السعدنى** تفضل مشكوراً بالإشارة إلى شجاعة **إمام**.. أشار إلى الشجاعة كما لو كانت الشجاعة ليست موهبة.. وهو يعرف جيداً أن الفن شجاعة والثقافة شجاعة والصحافة شجاعة وأنها هى الصدق الخالص القوى.

وأخيراً.. لقد أخذ **نجم وإمام** مكانيهما فى ركن مشرق من أركان تاريخ وطننا.. وكلام الأستاذ **السعدنى** لن يقدم أو يؤخر.. فليلتفت إلى أعدائه وإلى من يستحقون «العجن». ■

هذا هو الشيخ إمام

نزار محمود سمك

قا دفعنى للكتابة عن **الشيخ إمام عيسى** . وفنان الشعب - وهذا لقب أطلقه عليه محبوه ما كتبه الأستاذ **زكريا نيل** فى أهرام ٦/١٢ متسائلا بصيغة استفهامية وليست استنكارية - من هو؟؟ ثم قال: «إذا كنت مقصراً فى حق نفسى كصحفى وغابت عنى معرفة شخصية فنان شعبى يحظى بكل هذه المكانة ... ويعطى انطباعًا بأن وراءه ملحمة.. فإن كل الذين نعوه من الأدباء والصحفيين يحملون الإثم لأنهم لم يعطوه حقه لتظل الأجيال تعرفه بدلا من أن يظل السؤال يتردد فيما بين هذه الأجيال» مس السؤال الجرح. فبقدر ما فيه من حقيقة تتعلق بالتقصير فى حق هذا الفنان بقدر ما فيه أيضًا من ظلم لهؤلاء الناعين وتجاهل لطبيعة المرحلة التى ظهر وتألق فيها هذا الفنان الذى لفت انتباه عديد من الكتاب والمفكرين فكتبوا عنه فى الحدود التى كان من الممكن الكتابة فيها خاصة فى مجلة الفكر المعاصر مثل **فؤاد زكريا**، و**حسن حنفى** ويبدو أن الأستاذ **زكريا نيل** لم يقرأ لهؤلاء فى وقتها.

المهم أنه عندما انطلق صوت الشيخ إمام بالغناء السياسى لم يكن أحد يجرؤ وقتها أن يقول شيئاً يغضب النظام الحاكم أو أن يقدم فناناً يغنى ضد هذا النظام. كان الجميع بمن فيهم سليطو اللسان الآن، يتلفتون حولهم رعباً أو يعملون خدماً لدى النظام، لم تكن الصحافة وقتها إلا بوقًا يردد ما يريد النظام أن يلقنه لنا. كانت الصحافة أداة النظام فى تزييف الوعى وقلب الحقائق وتشويه الآخرين وكان الاسم الشائع عن الصحفيين وقتها «كلاب السلطة» .. وكان **الشيخ إمام** بكلمات الشاعر **أحمد فؤاد نجم** وآخرين يفضح هذا الزيف والتضليل «ويكشف مكامن الفساد والظلم. كانت البدايات يونيو ١٩٦٧ عندما أطبقت الهزيمة - واسم الدلع نكسة - على صدور الجميع فكتمت الأنفاس وأطفأت الروح وملأت الحلوق بالمرارة انهار البنيان الهش فى لحظات. هنا وفى تلك اللحظة الحالكة السواد الشديدة اليأس حدث التحول الكبير وأصبح **الشيخ إمام** هو صوت الرفض لتلك الهزيمة تحول من غناء التواشيح والطقاطيق الخفيفة إلى الأغنية السياسية. وبالطبع لم يحدث هذا التحول فجأة ولم يهبط الوعى من السماء بلا مقدمات بل كان تحولاً لعبت بعض العناصر الوطنية واليسارية تحديداً دوراً فى تكوينه واحتضانه. واستطاع الشاعر بحسه الشعرى الغنائى والشعبى أن يعبر عن ذلك بأغنيات وجدت طريقها للانتشار والذيوع من خلال أداء وألحان **الشيخ إمام** الذى تعلم من الصغر فن القراءات السبع للقرآن وغناء التواشيح حين تعلم الموسيقى على يد الشيخ **درويش الحريرى** وحين عمل فى جوقة الشيخ **زكريا أحمد** وكان جمهوره وقتها جمهوراً بسيطاً ومحدوداً فى **حوش قدم**.

استطاعت أغنيات الشيخ أن تعيد الروح مرة أخرى إلى الجسد وأن تخفف من وقع المرارة وأن تكشف الزيف والتضليل. ومن هذه اللحظة تحديداً وعلى يد هذا الفنان ظهرت الأغنية السياسية الرافضة والمضادة لكل ما هو قائم وسائد ومألوف، ولدت الأغنية التحريضية الكاشفة للعيوب والناقدة للوعى الزائف والمحطمة للأصنام والمعبرة عن روح الصمود والتحدى والرافضة للهزيمة والمحددة للمسئولين عنها والداعية للتغيير. لم يخش بطش السلطة وقتها وهو الرجل الضرير الذى كان من المفترض



أن يبحث عن السلامة - كما فعل كثيرون - فى زمن الندامة. وبينما كان فلاسفة النظام وخدامه يبررون الهزيمة ويتغنون بحكمة صناعها ويلقون بالمسئولية على بطانة الرئيس - وهى عملية شائعة للآن - جاء صوته ساخراً.

الحمدلله خبطنا تحت باططنا
يا محلا عودة ظباطنا
من خط النار
إيه يعنى لما نسيب سينا
واللا جرينا
هى الهزيمة تنسينا إننا أحرار!!

من فوق هذه الأرضية البعيدة عن أيديولوجيا النظام التبريرية ولدت الأغنية السياسية المعبرة عن رفض الجماهير والتى كانت من قبل تعبر عن نقدها وسخريتها من النظام - أى نظام - بالنكتة السياسية الساخرة. ولأن هذه الأغنية السياسية كانت موجهة إلى جمهور محدد - الفقراء من الجماهير الشعبية - فقد كان ضرورياً الالتزام بلغة ومفردات هذا الجمهور وتقديم ذلك فى إطار موسيقى شعبى مألوف وقريب من وجدان هذا الجمهور وبسيطاً وبعيداً عن التعقيد والتكلف وهنا وظف الشاعر المأثور الشعبى ووظف الملحن أداءه التراثى والتواشيحى لتقديم هذه الأغنيات فجاءت قريبة من وجدان المستمعين سهلة الترديد بحيث كان الجمهور يستطيع أن يشارك المغنى فى الغناء منذ اللحظة الأولى التى يستمع فيها إلى اللحن وبذلك كان الجمهور يتحول إلى كورس للمغنى وكان **الشيخ إمام** بارعاً فى خلق تلك الحالة التى يتوحد فيها المغنى مع الجمهور.

واصل **الشيخ إمام** رحلته كاشفاً وناقداً لكل العيوب فكانت أغنيته الحزينة الرائعة «بقرة حا حا».

وكيف أنه [فى يوم معلوم / عملوها الروم/ زقوا الترباس/ هربوا الحراس/ والبقرة تنادى/ وتقول يا ولادى/ وولاد الشوم/ رايحين فى النوم] وتقدم إلى الأمام خطوة فى أغنية مناعة أرزاق [أبو عسكر حرامية/ بيبرطع فى تكية/ ويقول اشتراكية/ والناس لسه جعانة.] وواصل سخريته من أشهر كتاب النظام فى هذا الوقت..

[بصراحة يا أستاذ ميكى إنك رجعى وتشكيكى وغلى: أنا الأديب الأدباتى/ غايظنى حال بلدياتى وغلبت أوحوح وأهاتى/ لكن بلدنا سمعها ثقيل.]

وفى بعض الأحيان كان الغضب من صمت الشعب وسلبيته يملأ النفوس فيغنى..

[يا شعب قوم داهيه تسمك/ وشوف بقى أسباب غمك/ دى عصابة بتمص فى دمك/ والاسم قال ضباط أحرار.]

هل كان يجرؤ أحد أن يقدم هذا فى وسائل الإعلام الرسمية؟!

من هذه اللحظة أصبح الثنائى **أمام ونجم** ظاهرة تقلق النظام بالرغم من جبروته وبالرغم من كل الحصار والتعتيم المفروض عليهما .وبدأت محاولات الاحتواء والتدجين وتم تقديم **الشيخ إمام** فى إذاعة صوت العرب من خلال برنامج لم يكتمل وفى برنامج آخر- على ما أذكر - محو الأمية كان يقدم لحنه الافتتاحى وبعض الأغانى داخله ولكن سرعان ما اكتشفوا أن هذه الأغانى تسخر من بعض الشخصيات السياسية وقتها وأشهرها على ما أذكر أغنية «عم السيد» وتوقفت سياسة الاحتواء وبدأت سياسة البطش والإرهاب وتم اعتقالهما مع ذلك تواصلت أغانيه من داخل السجن «أتوب أزاى وأنا أيوب». لقد كان عصياً على التدجين.

مع قدوم السادات وقيام مظاهرات ١٩٧٢ الشهيرة والتى تم فصل عديد من الكتاب بسبب بيان تضامن مع هذه الحركة - انضم **الشيخ إمام** بعوده وصوته اليها فمنحها من روحه القوة وغنى أغنية رجعوا التلامذة يا عم حمزة للجد تانى/ يا مصر انتى اللى باقية وإنتى أصل الأمانى.

مستحضراً وذاكراً الأستاذ **حمزة** أشهر مدرس كان يقود تلاميذه فى مظاهرات ١٩١٩ كما قيل لنا.

وعندما تجمع الجميع فى سجن القلعة غنى «اتجمعوا العشاق فى سجن القلعة (**زين العابدين فؤاد**) وصباح الخير على الورد اللى فتح فى جناين مصر (**نجم**) وتواصل غناؤه «يا مصر قومى وشدى الحيل (**نجيب شهاب الدين**) وأم المطاهر (**محمد جاد الرب**) الغريق ..أجمل أغانيه (**فؤاد قاعود**) والبحر بيضحك ليه وحلوا المراكب (**نجيب سرور**). غنى للذين اغتالوا **وصفى التل** كما غنى لقيادات الحركة الطلابية وقتها غنى **لجيفارا** فى نقابة الصحفيين عام ٦٨ كما غنى **لهوشى منه** وسقوط سايجون وهزيمة أمريكا غنى للثورة الفلسطينية وللمقاومة اللبنانية سخر من الزفة التى أقيمت **لنيكسون** فى أول زيارة له للقاهرة.. فرشولك أوسع سكة/ من راس التين على مكة/ وهناك تنفد على عكا/ ويقولوا عليك حجيت. وبالإضافة إلى ذلك لم يغن - عندما وقعت حرب أكتوبر- للذى قال الكلمة بحكمة ولم يقل له خوض البحر نخوضه معاك! وإنما غنى لأبناء الفلاحين الذين صنعوا النصر بأرواحهم وسواعدهم.. وقود الحروب... دولامين

ودولامين. دولا ولاد الفــلاحين دولا الورد الحر البلدى / يصحى يفتح تصحى يا بلدى/ دولا خلاصة مصر يا ولدى/ دولا عيون المصريين.

واصل الشيخ أغانيه «وسط التجمعات الطلابية والعمالية. فكان ضيفاً دائماً على كليات الجامعة. أذكر له أحد الحفلات فى كليتنا - زراعة القاهرة ٧٦ - وكيف تحول الغناء داخل المدرج إلى مظاهرة واحتفالية غنائية وخروج المدرج بكامله خلف الشيخ مردداً معه المقطع الأخير من أغنية جيفار.. ياتجهزوا .. جيش. الخلاص يا تقولوا على العالم خلاص وكان الشيخ يفضل إنهاء حفلاته بهذه الأغنية واستمر الطلاب معه بهذه الحالة حتى شارع الجامعة حيث استقل تاكسياً ليذهب إلى بيته العتيق فى **حوش قدم** (تصدع مع الزالزال).

مع استمرار أغانيه وسخريته وهجومه على السياسات الاستسلامية وزيارة القدس حيث خصه الثنائى بأغنية.. قوقه المجذوب أبو برقوقه/ بزبيبه غش وملزوقة/ كداب ومنافق وحرامى / ودماغه مناطق موبوءه. تم تقديمهما إلى المحكمة العسكرية عام ٧٨ على أثر حفلة فى هندسة عين شمس وكما روى أحد الأصدقاء - **مصطفى الخولى** - وسأله المحقق هل تقصد إهانة رئيس الجمهورية؟ وجاءت إجابة **الشيخ إمام** واضحة وحاسمة.. نعم أقصد ذلك. بهت المحقق لكنه أخذته الشفقة بهذا الشيخ الطاعن والمصير الذى يمكن أن ينتظره من هذه الإجابة.. فحولها إلى لا أقصد ذلك. وعندما تلى المحضر على الشيخ ليوقع عليه اكتشف الشيخ هذا التحويل فغضب وبكى والتفت إلى المحقق مستنكراً.. هل تستغل فقدانى للبصر؟ إن التحقيق يابنى أمانة ولو أننى أخشى الإجابة ما غنيت. هل تريد إثبات جبنى فى محضر رسمى؟!

فى عام ٨٣ ومن خلال صديق لنا فى باريس (**فكرى الكاشف**) حضر إلى مصر مغنٍ تونسى (**محمد بحر**) وهو واحد من كثيرين تأثروا **بالشيخ إمام** وساروا على دربه منهم **مرسال خليفة وأحمد قاعبور والهادى قلا ومصطفى الكرد وعابد عزريه وحماده العجيزى وأميمة خليل وكاميليا جبران** وآخرين. كان **محمد بحر** مشتاقاً لرؤية ومقابلة أستاذه **الشيخ إمام** وعندما سألته هل يعرف الناس فى تونس **الشيخ إمام** أجابنى ربما أكثر منكم هنا فى مصر. فأغانى الشيخ يمكنك سماعها فى سيارات الأجرة وإذا سألت أى شاب هل تعرف **الشيخ إمام** سيقول لك نعم.. إنه صاحب أغنية مصر «يامه يا بهية» (قدمها يوسف **شاهين فى فيلم** العصفور وقدمت **إنعام محمد على** مقاطع منها بأداء مختلف بعض الشيء فى فيلم **الطريق إلى إيلات**) تعجبت من إجابته فقد كنا نحن نسمع عدوية وكتكوت الأمير عنوة فى السيارات! وتذكرت قول الإمام الشافعى: «الليث أفقه من مالك إلا أن قومه أضاعوه وتلاميذه لم يقوموا به».

طوال فترة السبعينيات كان ممنوعاً من السفر - بينما تمكن البعض من السفر ومارس هواية الاسترزاق من النظم العربية - كانت الدعوات تصل إليه من بعض البلدان العربية ومن الجاليات العربية فى باريس وكان المنع مستمراً فجاء ردهم على هذا المنع بأغنية ممنوع من السفر/ ممنوع من الكلام / ممنوع من الغنا/ ممنوع من الابتسام/ وكل يوم فى حبك تزيد الممنوعات/ وكل يوم باحبك أكثر من اللى فات. ومع تغير الظروف والأوضاع تمكنا من السفر فى منتصف الثمانينيات وكان سفراً فى غير موعده على أثر هذه الرحلة التى بدأت بباريس ثم الجزائر وبلدان أخرى تمت القطيعة بين رفيقى الأمس واختلفا أثناءها وبعدها قال بعضهم إن الأسباب مالية - وهكذا صنعت النقود ما لم تقدر عليه الهزيمة - وإن كانت الأسباب الحقيقية حتى الآن لم يعرفها أحد وإن كان من الممكن استنتاجها ومن هذه اللحظة ونتيجة لعديد من المتغيرات اللاحقة تراجعت هذه الظاهرة وإن لم تخب وتراجع الشعراء الذين كانوا يصارعون من قبل لاختراق الحصار حتى يغنى لهم **الشيخ إمام** وتوجهوا وجهات أخرى إلا أن روح **الشيخ إمام** كانت قد حلت فى عديد من المغنين هنا فى مصر وخارجها وأصبحت الأغنية السياسية ظاهرة عربية وإن اكتسبت مضامين رمزية واختفى طابعها التحريضى المباشر. فقد انهارت أشياء وتراجعت أحلام وأصبحنا فى زمن الرداءة وتبديل الجلود وأصبح **الشيخ إمام** وحيداً إلا من بعض الصحبة فى حوش قدم حيث واصل تلاوة القرآن والتواشيح بمسجد **سيدى يحيى** وواصل الغناء أحياناً أخرى إلى أن رحلت روحه فى ٧ يونيو ١٩٩٥ ويالها من مفارقه أن تكون بداية الرحلة فى يونيو ٦٧ احتجاجاً على نظامنا العربى الجديد الذى لم يحلم به أبداً، تحمل قلبه هزيمة يونيو ٦٧ ولكنه لم يتحمل رداءة أوضاعنا فى ٩٥. ومثلما رحل عميدنا **طه حسين** فى زمن الثغرة عام ٧٣ وكأنه احتجاج صامت عليها رحل الشيخ **إمام عيسى** فى وقت الهجمة الشرسة على حرية الرأى وسن قانون يحمى الفساد والمفسدين رحل فى هوجة «قانون الازدراء» وهو أول من ازدرى المسئولين الفاسدين وصاحب تهمة تعكير السلم العام وازدراء نظام الحكم. رحل فى زمن يستطيع أى نطع - وما أكثرهم - أن يفرق بين المرء وزوجه. زمن يمهد فيه بعضهم الأرض أمام القتلة والجهلاء ليمسكوا برقابنا. رحل الرجل الذى وهب صوته وموهبته وفنه وسنى عمره لكشف العيوب الاجتماعية وفضح النفاق والتصدى للظلم وللفاسدين.

رحل الجسور الذى سخر من صناع الهزيمة فى زمن السطوة والخوف والذى سخر أيضاً ممن أضاعوا ثمار النصر فى



زمن الديموقراطية ذات الأنياب. رحل من غنى للوطن ولم يغن عليه. لم يشارك يومًا فى زفة ولا فى تزييف الوعى. لم يوظف صوته وألحانه لخدمة الحاكم الملهم! بل كان صوتاً فوق ظهور الظلمة والجلادين الفاسدين. رحل مطربنا الذى لم يفرضه علينا أحد.. اخترنا واخترناه، أحببنا وأحببناه من عباءته ظهر عديد من المغنين والعديد من التجارب هنا فى مصر والعالم العربى.. اسألوا **فاروق الشرنوبى** - على سبيل المثال - من أى باب دخل إلى الفن؟ من باب **الشيخ إمام** وغيره كثيرون. بعضهم تمسح فيه ليجد لنفسه مكاناً بين مستمعيه وقدم الأغنية السياسية ثم تحول عنها وبعضهم - لم يكن على مستوى زهده وشجاعته - اكتفى بالرمزية وهم الذين يحظون الآن باحترام السميعة ترك أثراً فى **على الحجار ومحمد منير وإيمان البحر درويش وعزة بلبع** وآخرين ما زالوا فى الظل لكنهم يتقدمون بثبات فى وسط موبوء.

باختصار هذا هو الشيخ **إمام عيسى** «فنان الشعب» فهل تكفى هذه العجالة بتعريفه لمن لا يعرفه إنها بالطبع لا تكفى ولا تفى هذ الشيخ حقه. قد يكون هناك من هو أجدر منى بتقييم **الشيخ إمام** موسيقياً وقد يقول بعضهم إنه لم يقدم الجديد فى الموسيقى، لكنه بكل تأكيد قدم ما هو أهم من ذلك وربما لو لم يكن حكراً على شاعر واحد فى أغلب الأوقات لتعددت تنويعاته وإبداعاته الموسيقية. ومع ذلك ستبقى الحقيقة المؤكدة والتى لا خلاف عليها. إن لقاء **إمام ونجم** - وبعض اليساريين - قد أحدث انقلابا فى حياة الرجلين وأحدث تحولاً فى أسلوب وطريقة **نجم** الشعرية لتتلاءم مع الغناء الذى يؤديه **الشيخ إمام** والأكيد أيضاً أن الشيخ إمام لم يكن يعدم شعراء يلحن لهم بينما لم يكن من السهل أن يجد **نجم** على الإطلاق وقتها فناناً يملك جسارة **الشيخ إمام** ليلحن أشعاره وأغانيه ويمنحها إمكانية الانتشار والذيوع غناءً.

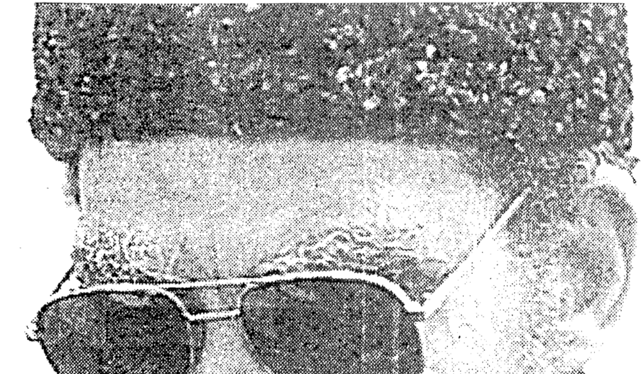
أما هواة الصيد فى الماء العكر والذين يقولون بأن الشيوعيين استغلوا **الشيخ إمام** وذلك بهدف إحداث قطيعة بينه وبين هذا التيار فإنه يغيب عنهم أنه فى هذا الزمن الذى امتد من هزيمة يونيو وقبلها وبعدها لم يكن سوى اليساريين الذين يمتلكون شجاعة مواجهة النظام الحاكم وكشف زيفه وتضليله - خاصة الجيل الجديد منهم - لم يكن غيرهم يطالبون بالحريات والعدل الاجتماعى وكان طبيعيا أن يلتقى **الشيخ إمام** بهؤلاء وأن يلوذ بهم ويلوذوا به فهو أيضاً ينشد العدل والحرية ويرفض الظلم والتزييف.

أما بعض الأراذل الذين يتطاولون على الشيخ بوقاحة ويقللون من قيمته فإنهم كالذين يحرثون فى البحر. فإذا كانت مدفعية بونابرت كما يحكى استطاعت أن تسقط أبو الهول فقد تفلح محاولتهم: ولكن لماذا هذا الحقد الغير المبرر تجاه **الشيخ إمام**؟ لا شك أن الإنسان يرى الناس بعين طبعه ويعتقد أن كل الناس على شاكلته. ولأنه اعتاد الارتزاق من نظم عربية عاد فيما بعد وهاجمها فقد بات يعتقد أن الجميع مثله وعز عليه أن يكون هناك شخص نظيف مثل **الشيخ إمام** لا توجد نقطة سوداء فى حياته. شخص عاش ومات دون أن يتلوث ودون أن يبدل جلده ودون أن يبتذل نفسه سعيًا وراء المادة والشهرة. عاش ومات دون أن ينحنى أو يستسلم للزمن الردىء، ومن المفارقات أنه فى زمن ازدهار **الشيخ إمام** والحركة الوطنية والمظاهرات الطلابية والعمالية كانت الصحف الرسمية تواصل تشويهها لتلك الحركة. وتعتيمها على تلك الظاهرة كانت تؤيد قمع الحريات والإبداع وتدور الأيام ويأتى الدور على الصحافة والصحفيين ليكتشفوا - مؤخراً - أن منطق جحا لا يصلح! فقد طالت القوانين المعوقة للحريات مهنتهم وهم الذين لم يدخروا وسعًا لخدمة النظام والترويج للقوانين السيئة السمعة وآخرها قانون النقابات الأخير.

لن يستطيع أحد أن يتمتع بالحرية إذا حجبها عن الآخرين وكانت تلك قضية **الشيخ إمام** وقضية الذين احتضنوه وتعرضوا معه لشتى أنواع القهر والتنكيل والتشويه.. الحرية للجميع.

رحم الله **الشيخ إمام عيسى** الذى أعرفه الذى منحنى فى ليلة ما فى حوش قدم - ٨٣ - شرف الغناء على أنغام عوده وقلدنى وساماً - ولو على سبيل المجاملة أفتخر به الآن - حين قال لى بصوته الحنون ووجهه البشوش تعالى يا نزار أعلمك العود لأموت وأنا مطمئن. وبالطبع لم أفعل لأننى لا أملك موهبته والأرجح أننى لا أمتلك جسارته!! وحفظ الله تراثه من المنتفعين والمتاجرين! ■

ملحوظة: إذا كان قد تم التركيز على الغناء السياسى **للشيخ إمام** بشكله التحريضى فإن ذلك لا يعنى أنه لم يقدم غير ذلك فقد قدم أجمل ألحانه وأبدعها فى عديد من الأغانى العاطفية والأغانى السياسية البعيدة عن التحريض المباشر وقد كان هناك فريق من الشعراء والفنانين حاولوا جاهدين أن يبتعدوا **بالشيخ إمام** عن الغناء التحريضى المرحلى والتركيز على الأشياء التى تصلح لكل زمان.





حكاية الشيخ إمام وحكايته

إبراهيم داود

قانشغل المهتمون بالشيخ إمام ـ طوال الوقت ـ بتاريخه الذى بدأ مع هزيمة يونيو (١٩٦٧)، وسجنه ومواقفه السياسية وعلاقته بالفاجومى الكبير **أحمد فؤاد نجم**... متجاهلين هذا الكفيف الذى قادته قدماه من مقابر اليهود.. حيث خطفه صوت الست أم **كلثوم** فى «ليه تلاوعينى» عند مدخل «حوش قدم» ليبدأ حياة جديدة بين صناع الوجدان العظام فى الثلاثينيات والأربعينيات.

يتحدث «إمام» هنا.. فى أمور قد لا تعنى غير عشاق الغناء القديم وفن التلاوة وسحر العالم السرى لقاهرة المعز فى الزمان البعيد.. يتحدث **الشيخ** لنشم رائحة الليالى الصافية والرحابة والبهجة والإيمان... والغناء الخام والبساطة...

* * *

فى قرية أبو النمرس التابعة لمحافظة الجيزة ولدت سنة (١٩١٨)، لأبوين فقيرين.. أبى كان يبيع زجاج المصابيح، يدور فى البلاد على رأسه بها، ويعمل أيضا «مدريا» للقمح بالأجرة فى القرى المجاورة.

في السنة الأولى من ولادتى ـ لا أعلم فى أى شهر ـ فقدت بصرى وعندما بلغت الخامسة ذهبت إلى الكتّاب لحفظ القرآن الكريم. كنت أستمع وأنا فى السابعة إلى عماتى وأمى وهن يغنين أثناء تنقية القمح فى مناسبات الحج والفرح.. كان غناء شجياً، يأخذنى ويجعلنى لا أتحرك.. وكان يصل الحال بهم إلى البكاء وهم يغنون.. ومن هؤلاء اكتشفت معنى الغناء وأننى وهبت الموهبة الموسيقية.

كانت «أبو النمرس» تابعة للجمعية الشرعية، والتى يوجد مقرها الرئيسى فى القاهرة فى المغربلين.. من أهداف هذه الجمعية عندما يحدث «فرح» فى بلد يتبعها يخرج واحد من الجمعية ليلقى محاضرة تتناول مراسم الزواج وما يجب أن يحدث، وآخر يلقى تواشيح بعد المحاضرة.. يتم اختيار ثلاثة من الحاضرين للعمل ككورال لهذه الموشحات.. وكانَ أبى دائمًا وسط الكورال المختار.. وبالتالى أنا معه..

أعجب الشيخ بى وقال لأبى: بعد إتمامه المصحف يأتى إلى قصر الجمعية يجوّد القرآن ويتعلم شئون الدين.. فاستبشر أبى...

وبعد أن أتممت المصحف.. كنت قد بلغت الثانية عشرة.. أخذنى أبى إلى هناك.. ولم تكن المرة الأولى التى أنزل القاهرة فيها لأننى عندما كنت فى الكتّاب كان يأخذنى عمى لصلاة الجمعة عند الشيخ **محمد رفعت** فى مسجده فى درب الجماميز وكان اسم المسجد جامع فاضل باشا «مسجد بشتاك».. وأذكر أنه فى أول جمعة صليتها عنده ذهبنا للسلام عليه ـ أنا وعمى ـ فلما أمسك يدى أحس **الشيخ رفعت** أننى كفيف ـ لأنه كان كفيفًا هو الآخر ـ فسألنى عن اسمى، وسألنى: هل تذهب إلى الكتّاب؟ ثم قال: سيكون لك شأن عظيم.. وكان عمرى فى ذلك الوقت سبع سنوات.

عندما «ختمت» المصحف.. جئت إلى القاهرة مقيماً.. حيث الجمعية.. كان مؤسسها من الصوفيين الأفاضل، من الذين يعلّمون العلم لوجه الله، وكان اسمه الشيخ **محمود خطاب السبكى**.. تعلمت التجويد على أحد رجال الجمعية، وكان إمامًا من أئمة علم القراءات.. وعملت مساعد موشّح ثم ترقيت حتى أصبحت موشّحًا.. ظللت فى هذه الجمعية حوالى ٤ سنوات إلى أن توفى مؤسسها **الشيخ السبكى**.. كان الراديو فى ذلك الوقت حديثًا وكان **محمد رفعت** العلم الوحيد

للإذاعة، يقرأ مرتين كل أسبوع (جمعة وثلاثاء) وكنت أحرص على سماعه، أما في الجمعية فكان سماع القرآن في الراديو حرام.. إلى أن «ضبطني» أحدهم وأنا أستمع إلى **الشيخ رفعت** في الراديو فذهب وأبلغ الجمعية عني.. ففصلوني!

وعندما علم أبي بخبر فصلي، ضربني وشتمني، فأصبحت بلا مأوى أجلس نهاراً في جامع سيدنا الحسين وليلا أنام في «الأزهر».. في هذه الفترة شاهدت الويل.. وعرفت الكثير.. كم سرقت مني «عمم» وأحذية في «الأزهر» وأنا نائم.. كنت «أتلفلف» في الحصيرة مثل «الكرنبة» وأستيقظ أجد نفسي «مقرفص» والجو «يهمي ثلج» بلا عمة ولا حذاء وحالتي «كدر».

عبدالنور باشا !

في هذه الفترة جاءني رجل وأنا جالس ذات يوم في جامع سيدنا الحسين وقال لي: السلام عليكم يا سيدنا الشيخ.. فقلت عليكم السلام.. وقدم لي نفسه.. وقال إنه يعمل عند باشا يدعى **عبدالنور باشا**.. ودائمًا يكلفه بجلب مقرئين من «الحسين» للقراءة عنده كل خميس، ويعطي «نفحات»، وقال إنه سمعني ويريد أن يأخذني للقراءة عنده...

يوم الخميس كنت على أهبة الاستعداد، لابسًا الجبة والقفطان.. جاء الرجل.. وخرجنا.. كنا صيفًا «في عز بؤونة» في الواحدة بعد الظهر، وظللنا نمشي لأكثر من ساعة وسط اللهيب، إلى أن دخلنا إلى مكان أحسست فيه نسيمًا، وقال لي: نحن الآن في حديقة الباشا.. والباشا عادة ما يكون نائمًا في هذا الوقت.. وباستطاعتك أن تنام قليلا، وسوف أوقظك في الرابعة لتلبس ملابسك وتصعد له.. وقال لي إخلع «هدومك». لكي أعلقها لك.. فقلت له عندما أدخل الغرفة التي سأنام فيها، فقال لي بأنه سيأخذني وملابسي بعد ذلك إلى تلك الغرفة.. فقلت: إنني لا أستطيع إلا داخل الغرفة.. فأخرج سكينًا وقال: «تقلع ولا تتقطع؟» فخلعت كل ملابسي باستثناء ما يستر العورة.. وأخذ كل شيء وتركني..

ظللت أبحث في تلك الحديقة عن أي شيء.. دون جدوى، فانهمرت في البكاء.. لا ذبابة ولا عصفورة.. تعبت من البكاء، ومن الوقوف ومن الجلوس.. ثم جاءتني فكرة.. أبحث عن الباب الذي دخلنا منه.. وأقف إليه.. رحت أبحث دون جدوى إلى أن وجدت المدخل.. وبعد فترة سمعت صوت أقدام.. فتصدرت لصاحبها.. فخاف.. وظنني عفريتًا.. كل هذا وأنا على يقين أنني في حديقة.. وصرخت في الرجل: أنا بني آدم وأخيراً جاء.. وعاينني وتأكد أنني إنسي.. وعندما سألته عن صاحب الحديقة قال لي: أنت في مقابر اليهود.. وحكيت له الحكاية.. فأخذني إلى قسم البوليس لعمل محضر.. ثم أخذني إلى بيته وأعطاني جلباباً وحذاءً.. وأمر زوجته بخدمتي وجلست عنده ثلاثة أيام.. لا أذكر اسم هذا الرجل الكريم.. الذي كان يسكن في منطقة تسمى كوم الشيخ سلامة.

بعد الأيام الثلاثة قادتني قدماي إلى «حوش قدم».

القاهرة ٣٠

جئت إلى «حوش قدم» عن طريق الصدفة.. أول دخولي إلى الحارة.. عند مقهى عاشور يوجد «مزين» كان اسمه **محمد بيومي**.. سمعت عنده **أم كلثوم** تغني «ليه تلاوعيني» في الإذاعة، وكنت أسمعها للمرة الأولى، فوقفت «متسمر»، فناداني «الأسطى» وطلب مني أن أقرأ شيئًا من القرآن، وبدأت القراءة حتى اجتمع عدد غفير من أبناء المنطقة، التي كان عدد كبير من ملاك بيوتها من «أبو النمرس» أو «نمارسة» كما يقولون.. تعرفوا علي ورحبوا بي.. وبدأت أقرأ «رواتب» عندهم.. كان عمري ١٨ سنة أي سنة (١٩٣٦).. سكنت في غرفة في بيت في جبلاية في آخر بيت «غانم النمارسي».. بثمانية قروش في الشهر، في هذا البيت وحده كنت أقرأ في ثلاث شقق، آخذ من كل واحدة خمسة قروش.



فى هذه الفترة كان كل سكان البيوت يجلسون على طبلية واحدة، ولا يوجد ساكن وصاحب بيت».. وإذا غاب فرد يتم البحث عنه.. كان هذا شأن القاهرة كلها، كان التجار الذين أقرأ فى محلاتهم.. يصلون الفجر ويفتحون هذه المحلات ويأتى العمال يرشون الماء ويبخرون المحلات ثم يأتى «الفقى» يقرأ... ومن التقاليد الجميلة التى شهدتها عند التجار.. يأتى زبون لشراء شىء.. ثم يأتى زبون آخر يطلب شيئًا.. يكون موجوداً عندهم.. فينكرون وجوده ويدلونه على المحل المجاور.. لكى «يستفتح» هو الآخر.. كان هذا شأن الشعب كله.. فى كل المهن.. أخذ وعطاء.. ومحبة.

وأنا أقرأ ذات يوم عند **محمد بيومى** المزين دخل الشيخ **درويش الحريرى** للحلاقة.. وكان من سكان الدرب الأحمر.. فاستمع لى.. وقال: يا سيدنا الشيخ (يقول لى أنا يا سيدنا الشيخ!).. كان أستاذاً يدرّس الموشحات فى معهد الموسيقى العربية ويعلم القراءات أيضاً فى (معهد فؤاد) ومعهد فؤاد غير معهد عابدين الذى كان صاحبه **إبراهيم شفيق**..

قال لى الأسطى: هذا هو الشيخ **درويش الحريرى** الذى علم **محمد عبدالوهاب وزكريا أحمد**.. فقمت وقبلت يديه.. وعندما أوصاه الأسطى علىّ وقال له: علمه، قال الشيخ: نحن نتعلم منهم.. ومنذ تلك اللحظة «لبدت فيه».. وقلت له: «أنا قتيلك» وأريد أن أتعلم.

تعرفت فى هذه الفترة على «عمنا» الشيخ **زكريا أحمد**، الذى كان يقضى جميع سهراته فى «حوش قدم» حيث كان يعد ألحان **أم كلثوم** فى هذا البيت الذى كنت أسكنه.

وظللت مع الشيخ **درويش** طوال الوقت أتعلم منه عن طريق التقليد، ولم أفارقه إلا فى فترات «الرواتب».. التى كنت أنجزها وأنام قليلا ثم أجرى إلى بيته.. وكان لا يبخل بعلمه على أحد.

وكان يذهب إلى بيته كبار الملحنين والمطربين أمثال **أمين المهدى** (أفضل عازف عود) **وصالح عبدالحى ومحمد عبدالوهاب**.. وكان **عبد الوهاب** يتلقى الدروس عنده وكان **شوقى بك** هو الذى يدفع الأجرة للشيخ درويش.. ولكننى لم ألحق فترة **عبدالوهاب**..

أمشى معه طوال الليل وأذنى عند فمه.. كنت أسجل حتى «الزّنة» كنت أمام كنز.. معه أينما ذهب.. لأنه وجد فىّ استعداداً للتعلم.. وتلميذاً.. غير المكفوفين الذين يتمتعون بقدر كبير من «الألاطة».

كنا نذهب إلى بيته فى الرابعة صباحاً بعد السهرة.. فيقول لزوجته:

«هاتأكلنيا أيه يا أبلتى» فتقول: كذا... فيجيبها: مثلا! وبعد أن آكل يقول لى: «عارف بيتكم» أقول له: طبعًا يقول: عليه!

كانت حياته لا تُنسى، طبيعة خالية من العجرفة.. أستاذ.. ديمقراطى..

كان لنا صديق مكفوف نجتمع عنده فى الخرنفش أنا والشيخ (وكان كفيفًا هو الآخر) مع أكثر من عشرين مكفوفًا بزوجاتهم (المكفوفات).. نقسم الليلة على عدة أشياء.. مرات مطارحات شعرية والمخطئ يدفع قرش صاغ.. وكنت أجمع أنا والشيخ **درويش** كل ليلة ثلاثين قرشًا فى المتوسط.. لزوم «الحجرين» و«الذى منه».. ومرات نغنى.. يمسك الشيخ «الرق».. (الملحنون القدامى كانت مهمتهم مسك الإيقاع، لأن الملحن إذا كان جاهلا بعلم الايقاع.. «طز فيه».. وهذا العلم يأتى من الموشحات) ونغنى موشحات وأغنيات من التراث القديم وكنت فى هذه الأيام على وشك التعرف على الشيخ **زكريا أحمد** الذى تعرفت عليه سنة (١٩٣٩) عندما كان يأتى عندنا فى «حوش قدم».. عند عائلة **الشعبينى**، أصحاب البيت الذى أسكنه كان يسهر «من ٨ إلى ٨».. كان ساحراً.. يقلد الحواة و«الفقهاء بتوع القرافة».. كان «يجنن».. أحبنى الشيخ **زكريا** لأننى كنت كلما سمعت الجملة أقولها معه «من أول مرة» فى الإعادة وأحبنى أيضاً «سى» **على الشعبينى** الذى كان محبًا للموسيقى وكنا نلتقى صباحاً «ونصطبح» سوياً.

فى هذه الفترة كنت أغنى فى «الحتة» كهاو.. فى سبوع، فى عيد ميلاد فى طهور.. وأقول لهم اسمعوا الأغنية التى ستغنيها **أم كلثوم** الشهر القادم.. وتعلمت أصول الموسيقى دون أن أتعلم العزف على العود.

كنت أعرف النغمات وأصولها والأرباع والأنصاف والمقامات ولكننى لا أعزف، لأننى كنت أظن أن المكفوفين لا يتعلمون العود، إلى أن جاءت سهرة عزف فيها العواد الماهر **كامل الحمصانى**، وكان موجوداً زميل مكفوف.. عزف هو الآخر على العود.. فجن جنونى وقررت أن أتعلمه.. وقلت لصديقنا هذا: علمنى كيف أضع أصابعى

على الأوتار وأخذت معه خمس حصص وبدأت أمرن نفسى بعد أن اشتريت عوداً بخمسين قرشاً..

فى سنة (١٩٤٥) أشار على البعض أن أخلع «العمة والكاكولا» والقفطان، لأنه لا يصح أن ألبسهم وأنا أحمل العود.. ولم يكن لدى ما يمكننى من شراء بدلة.. فأعطانى «سى» **على الشعبينى** بدلة «وقيفتها» - كانت فرحة الدنيا عندى لا تعادلها فرحة.. وأسكننى **الشعبينى** فى بيته مجاناً.

بدأت أغنى **محمد عثمان** والشيخ **زكريا** وموشحات عمى الشيخ **درويش** وبدأت أمارس الغناء كمحترف.. وتركت احتراف قراءة القرآن...

عائلة **الشعبينى** مغاربة فى الأصل.. وكانوا يعطفون علىّ.. كانوا أثرياء «كويسين» «ونفسيتهم» حلوة وكان والدهم **طه الشعبينى** من علماء الأزهر.. وكان أبوه هو الذى اشترى هذا البيت، وكان على الطريقة الشاذلية..

وهذا البيت كان للخزين فقط، للسمن والقمح والبصل وغرفة للأولاد يستذكرون فيها (هى التى يسكنها أخونا **نجم**) ناس أهل خير آل **الشعبينى**.. كانت بيوتاً.. وكان خيراً، بيوت مفتوحة للجميع.. شأنهم شأن الشعب المصرى.. تترك شقتك مفتوحة وتغيب سنة.. تعود.. وهى كما هى.

ظللت محترفًا للغناء حتى سنة (١٩٦٢).. سنة تعرفى على الشاعر **أحمد فؤاد نجم**.

رفعت/ أم كلثوم/ فتحية/ على محمود

كان الشيخ **رفعت** رحمة الله عليه يأخذ ابنه ويبحث عن ميت عند «ناس فقراء يعزى، ويقرأ فيه.. ويدفع اللى فيه النصيب وكان الوحيد من بين المقرئين الذى يحرص المسيحيون على سماعه أرادت الإذاعة عندما كان مستشارها **سعيد لطفى** أن تسجل له المصحف كاملا حتى يتم الاستغناء عنه، فقال لهم لا مانع عندى بشرط أن أذيع وتظل هذه التسجيلات حتى أموت فرفضوا.. وفصلوه.. ولكن التلغرافات التى جاءت للإذاعة من كل مكان أرغمتهم على إعادته.

صوته مثل صوت **أم كلثوم** يشبه العسل النحل أول قطفة، صوتان جاد بهما الزمان فى «قصعة» الحلاوة.. صوتان مكتملان من القرار إلى الجواب يعنى ثلاثة الأوكتافات.

هناك صوتان لا يملكان حلاوة الصوت ولكنهما من الناحية الفنية أساتذة عمالقة هما.. الشيخ **على محمود** والست **فتحية أحمد**..

رفعت و**أم كلثوم** صوتان لا مثيل لهما ولكن فنهما «على قدهم» إنما **على محمود** نهر متدفق للفن بدون حلاوة صوت، ولكنه يشعرك بفنه أنك فى الجنة كذلك **فتحية**.. التى علمت **أم كلثوم**.

الست **فتحية** أبوها كان الشيخ **أحمد الحمزاوى** وأمها كانت **بمبة كشر**، أبوها كان من حفظة القرآن، ولكنه كان يذهب إلى الأفراح ليقول منولوجات فى فترات راحة المطرب.. وكان يحمل ساعة اسمها «ليبيا» فى حجم الرغيف، ولم يكن يجيب على من يسأله عن الساعة إلا إذا قال له يا مستر أحمد.

من الأشياء التى كان يضحك الجمهور بها على سبيل المثال.. قصيدة لحنها الشيخ **أبو العلا محمد** تقول:

غيرى على السلوان قادر

وسواى فى العشاق غادر

لى فى الغرام سريرة

والله أعلم بالسرائر

فيغنى الشيخ **الحمزاوى** اللحن الأصلى ومعه بطانته المكونة من اثنين أو أكثر حتى يصل إلى «والله أعلم بالسـ....» فيردون عليه: يا قطة.. يا قطة..

والست **فتحية** تعلمت على الشيخ درويش الحريرى..

أم كلثوم لم تصل إلا بحلاوة صوتها.. أما علمها بالنغمات فكان غير دقيق، الفن فى الأساس ألحان محددة «مزمّنة».. أما **فتحية** فكانت أستاذة لأنها شربت فنها من **كامل الخلعى** ومن **سيد درويش** ومن **درويش الحريرى**.. «اتعجنت» وسطهم، ثانيًا كانت من أسرة فنانين، أبوها يلم بالوسط، ثم أخواتها الثلاث مطربات، **مفيدة**، **رتيبة**، **نعيمة** (**نعيمة المصرية**) وكانت بنت بلد (مولودة فى باب الشعرية).. ولو كانت حافظت على ما كسبت لاشترت نصف مصر.. ولكن هذا الجيل كان «هلوكى».. «هاتى يا سدره.. ودى يا مدره».

الحامولى

سأحكى حكاية قالها لى الشيخ **درويش الحريرى** عن سيدة تسكن بجوار السيدة زينب، وكان لها ولد وحيد، تعبت فى تربيته، ووجدت له - أخيراً - بنت الحلال التى سيتزوجها، ودارت تدعو فلانة وفلانة... قالت إحداهن لها: «أنت فرحانه ياختى كده ليه.. تكونيش داعية **عبده الحامولى**».. فى الوقت الذى كان يمر فيه **عبده الحامولى** مصادفة فسمع ما قيل، ومشى خلفها حتى عرف بيتها.. ثم أرسل الفراشة لإقامة الصوان والطباخ والجزار إلى هذا البيت.. وأم العريس فى دهشة.. ثم دار **عبده الحامولى** على معارفه من كبار الدولة ومن الأعيان وقال لهم: «اللى عايز يسمع **عبده الحامولى** يأتى فى المكان الفلانى».



وذهب **عبده** ومعه تخته والمعازيم من أصحاب العزة والسعادة والمعالى وشرع فى الغناء، ثم أخرج منديله المحلاوى وقال: اللى يحب **عبده** «ينقط» **عبده**.. وسقطت الجنيهات الذهبية «ترف» حتى امتلأ المنديل عن آخره.. وبعد انتهاء الليلة «طبق» المنديل وذهب إلى أم العريس وقال لها: «دى نقطة حبايب العريس.. وأنا لا أملك شيئاً غير هذا الخاتم» وخلعه وأعطاه إياها «.. وقال هذه هديتى..» هل فى زماننا هذا من يفعل ذلك؟!

كان هذا شأن الفنانين والفقهاء، وكان الفنانون يذهبون لسماع المقرئين وكذلك العكس.. كان هناك ارتباطاً وثيقا لأنهما أبناء «كار» واحد هو «كار» الصوت.

محمود صبح

قابلت الشيخ **محمود صبح** مرات قليلة.. كان فتوة ورياضياً.. يلعب «حديد» و«بكس».. وكفيفًا!.. وفى عز «طوبة» يخرج بالقميص نصف الكم والبنطلون الشورت.. ويحمل شومة كبيرة جداً يدب بها.

فى إحدى الجلسات التى كنت موجوداً فيها عند عائلة **البندارى**.. جاءت سيرة المطربين.. فقالت سيدة معروفة كانت زوجة **حسن نشأت** باشا - سفير مصر فى لندن آنذاك، فذكرت اسم **عزيز عثمان**، فقال الشيخ **محمود صبح**.. «يا زكية هانم أنا محمود... ومادام محمود هنا مافيش أى اسم يذكر».... فقالت: صحيح.. ولكنى أقول هذا إحقاقًا للحق.. فأجاب: «بأقولك أنا محمود.. ولا يوجد غير محمود»... قالت: يا أستاذ لا يستطيع أحد إنكار عبقريتك وأستاذيتك فقاطعها الشيخ: «والله لن أعاملك إلا باللى فى رجلى يا بنت...

كان يسكن فى شارع الملك.. ويذهب إلى الإذاعة للغناء، ويعزف على كل الآلات الموسيقية.. ويعزف فى كل حفل على كل الآلات فيأخذ الكمان مثلا ويقول بصوته الأجش للعازف «هات الكمنجة علشان اعلمك إزاى تعزف... وكذلك مع الناياتى وغيره...

كان **مصطفى بك رضا** مستشار الإذاعة، أيام كانت على الهواء وقف **محمود صبح** ذات مرة وقال: «أنا ها أغنى موشحة جديدة لى اسمها «غنت لطلعته البلابل.. اسمع واتعلم يا مصطفى بيه.. يا ابن...

كان الجميع يخاف منه، حتى الموسيقيون، وكان رحمه الله بعد أن يفرغ من حفلته فى الإذاعة يركب الترابزين ولا ينزل مثل الناس على السلم.

محمود صبح كان صاحب لون متفرد فى التلحين، إذ كان يضع كلامًا عربيًا على أنغام تركية.. ولهذا السبب يستحيل أن يكون له تلاميذ، **عبدالوهاب** فقط هو الذى استفاد منه وأخذ عنه الكثير كان يلحن وهو جالس فى الشباك، «مدلدلا» قدماه ناحية الشارع وكان يسكن فى الدور الثالث، وكان يمتلك أكثر من عود ولكل عود تسمية، عود اسمه الكناريا، وعود اسمه الكروان وعود اسمه البلبل.. ينادى زوجته: هاتى البلبل يا أم محمد....

وهو فى الأصل «ابن ناس أغنيا» أصحاب مغلق خشب فى شارع «تحت الربع»، أخوه كان **إبراهيم صبح** الملاكم الشهير وكانت الموسيقى بالنسبة له هواية...

كان خفيف الظل.. تجده مثل الجمل الهزور، وفى الوقت نفسه مثل العصفور فى رقته..

ذات مرة أحس أن لصًا فى البيت.. فأخذ الشومة وانتظره وعندما أحس اللص أنه فى خطر اتجه نحو الباب فأمسكه الشيخ **محمود**.. وقال له: «اسمع!.. أنت وقعت فى يد من لا يرحم يا ابن... ولم تشفع توسلات الحرامى وأخذ الشيخ منه كل ما معه وضربه ضرباً مبرحاً، كان له بنت اسمها **ثريا**.. راحت تغنى أغنية **أم كلثوم**.. افرح يا قلبى.. فسمعها أبوها.. ناداها وقال لها: ثريا! أجابت: نعم يا بابا... أغلق الباب و«كتفها» من شعرها وقال لها «أبوكى أستاذ يا بنت... وتغنى حاجات لناس ثانية»... وراح يضربها.

زكريا

للشيخ **زكريا** أغنية لحنها **لأم كلثوم** اسمها «ليه عزيز دمعى تذله.. كل ساعة بين ايديك.. بعد صبر العمر كله.. وانشغال قلبى عليك مش حرام؟.. والله حرام.

وكانت عنده «وصلة» غنائية فى الإذاعة.. وكان له صديق عزيز فى ذلك الوقت اسمه **عزيز فهمى**.. فدخل الشيخ للغناء وهو فى حالة «سطل» عالية.. وبعد التقاسيم والليالى وما إلى ذلك بدأ الشيخ **زكريا** الأغنية: ليه **عزيز فهمى** تذله.

كان الكيف كيف.. على الفول والسمن البلدى فى الإفطار.. لماذا؟ لكى

نشد على الجوزة بعد ذلك.. تخيل؟ حتى الشاى.. كان هو الآخر لا يخلو منه..

ذات مرة عاد من لبنان حيث كان يقوم بتلحين فيلم أحكام العرب لمحمد الكحلاوى.. وجاء معه بصنف ابن ٣٠×٦٠ وكان **الشيخ زكريا** من أولئك الذين لا يمكن الاقتراب منهم فى هذا الموضوع.. أيام الملك.. اشترى بكل أجر الفيلم الكيف لم يكن له عزيز.. كان يجلس ببدلته الاسموكن «بكرس» ويخدم» على الناس.. وكان يأتى بالقماش ويصنع منه «تخاشين» تحت حجر الجوزة، ويخيطه بالإبرة، بحيث لا تكون هناك ريع «تنفيشة»، و«المنقد» النحاس يملأ عن آخره بالفحم.. ويأتى «بالزراير الصدف» لتكون هى «الحصو» للحجر، وكان يعمل الكيف «كشرى».. «ويوقع» فوقه بعد ذلك وكان يسميه «أبو عمة».. القرش على ثلاثة أحجار.. لا ملل.. ولا وجع قلب ولا صداع..

كان الناس فى فرح.. يهربون من الضحك....

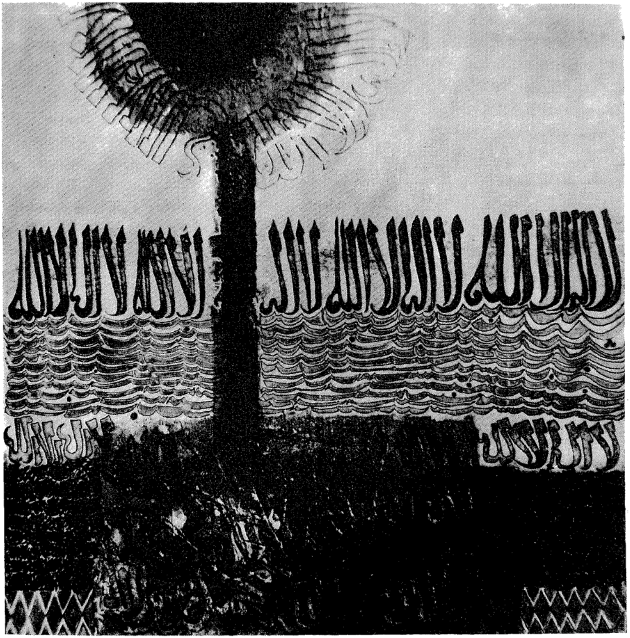
اليوم أنت تشد الضحكة من «وشك».. لا من قلبك تضحك «برو عتب».. ضحكة «قشرة»....

ولكن لابد من التفاؤل.. وتشد الضحكة حتى لو «قشرة».. حتى تصبح حقيقة..

نعم الله

من باب التحدث بالنعمة، تفضل على الله وفعل معى أول شىء.. أخذ عينى... ووضع مكانهما أجل وأحسن نعمة وهى نعمة الإدراك والإحساس.. «وحفّظنى» كلامه وزرع فىّ موهبة الموسيقى.. وجعلنى محبوباً من الناس... كل هذه النعم أمام نعمة واحدة...

كم أنت محظوظ.. يا إمام!! ■



للفنان محمد رضوان حجازى

الفصول والغايات

الهرطقة والإلحاد فى إنجلترا

تيـــــارات الإلحــــــاد فــى

رمسيس عوض

فى الهرطقة والإلحاد فى إنجلترا

أ - وليم جودوين: (١٧٥٦ - ١٨٣٦)

ليس من شك أن المصلح الاجتماعى والسياسى الثائر **وليم جودوين** ترك أعمق الأثر فى الشعراء الرومانسيين الإنجلتر. فالشاعر **سوزى** لم يقرأ أعماله فحسب بل إنه كاد يعبده كما أن الشاعر **كولريدج** ألف سوناتا من أجله. ويذكر الناقد **هازليت** أن الشاعر **وردزورث** نصح أحد الطلبة أن يهجر كتب الكيمياء ويقرأ ما كتبه **جودوين** عن الضرورة والتى عالجها فى مبحثه عن العدل الاجتماعى... ذلك المبحث الذى ترك كبير الأثر فى الفكر الإنجليزى فى زمن الثورة الفرنسية. ويذكر عنه الناقد **هازليت** فى كتابه النقدى المهم **«روح العصر»** (١٨٢٥) إنه «انغمس فى الآراء الموغلة فى التطرف حاملا معه أكثر مفاهيم زمانه دموية وجسارة».

ولد **جودوين** - وهو ابن قسيس من الخارجين على مألوف الدين nonconfoimist - فى منطقة كامبردج بإنجلترا ومات والده وهو صغير ولم يشعر الصبى بالحزن على وفاته غير أنه ظل يحمل لأمه شيئاً من الود (رغم خلافه الشديد معها) حتى وفاتها فى سن متقدمة. واتسم كلا الوالدين بنزعتهما الدينية الكالفينية الموغلة فى التشدد. وأظهر وليم **جودوين** فى حداثته تشدداً أخلاقياً يفوق التشدد الأخلاقى الذى أظهره معلموه فى كلية اللاهوت فى هوكستون حيث تعلم علوم الدين كى يصير قسيساً كوالده. وقد دفعه تزمته الدينى الذى فاق تزمت **كالفن** إلى أن يصبح واحداً من أتباع **جون جلاس**. فإذا كان **كالفن** فى تشدده قد أدان ٩٩٪ من البشرية لترديها فى الخطيئة فإن **جون جلاس** قام بإدانة ٩٩٪ من أتباع كالفن لأنهم ليسوا متشددين بما فيه الكفاية. وبعد أن تخرج **جودوين** فى كلية هكستون انخرط فى سلك الكهنوت. غير أن صديقاً له اسمه **جوزيف فوويت** الذى آمن بالنظام الجمهورى أحضر له كتب الفلاسفة الفرنسيين الثورية كى يطالعها. وفى عام ١٧٨٢ شد رحاله من الأرياف إلى لندن وكله أمل فى أن يسخر قلمه لإصلاح المجتمع. ورغم أنه كان لايزال منخرطاً فى سلك الكهنوت فقد أخذ يدين بمبادئ الموسوعيين الفرنسيين ويحلم بالإطاحة بجميع المؤسسات السياسية والاجتماعية والدينية القائمة عن طريق الجدل والنقاش والإقناع دون اللجوء إلى استخدام العنف الأمر الذى يدل أن ثوريته رغم شدة حدتها اقتصرت فقط على التنظير دون التنفيذ.

نشر **جودوين** أول أعماله عام ١٧٨٣ بعنوان **«حياة اللورد تشاثام»** مغفلا ذكر اسمه كمؤلف له. ثم نشر فى العام التالى (١٧٨٤) كتاباً آخر بعنوان **«اسكتشات من التاريخ»** وفيها نراه يعالج شخصية المسيح ذاهبًا إلى «أن الله نفسه ليس من حقه أن يكون طاغية». ثم بدأ عام ١٧٨٥ فى الكتابة فى المجلات والدوريات وكتب ثلاث روايات طواها النسيان. ثم سطر عدة مقالات على جانب من الأهمية بعنوان **«اسكتشات التاريخ الإنجليزى»** بهدف نشرها فى مجلة **«السجل السنوى»** وبعد انضمامه إلى نادى الثائرين تخلى عن شخصيته اللاهوتية تماماً.

وفى عام ١٧٩٣ نشر **جودوين** كتابه الشهير فى العلوم السياسية وهو أهم أعماله على الإطلاق تحت عنوان **«مبحث فى العدل الاجتماعى وأثره فى الفضيلة والسعادة العامة»**. ورغم أن هذا الكتاب لم يعد يجد من يطالعه فى يومنا الراهن فإنه يعتبر علامة بارزة فى تاريخ الفكر الإنجليزى. فقد لعب دوراً ريادياً فى التنوير لايقل عن الدور الذى لعبه **جون ميلتون** فى دفاعه عن حرية الكتابة والنشر فى مبحثه المعروف باسم **«الأريو باجتيكا»** ومبحث **جون لوك** «**مقال فى التعليم**» وكتاب «**إميل**» **لجان جاك روسو**. ورغم أن **جودوين** اكتفى بالتنظير دون الاشتراك فى العمل السياسى على أرض الواقع فإن كتاباته ألهمت الطبقة العاملة بالفكر الراديكالى دافعة إياها إلى الاشتراك فى معترك السياسة اليومية.

وفى ثورته آمن **جودوين** بفساد النظام الملكى وضرورة أن يستبدل به النظام الجمهورى وبأن الحكومات إن هى إلا مؤسسات تقف عائقًا فى طريق العقول الخلاقة المبدعة. كما آمن بأن الطبيعة البشرية نقية وخالصة بالفطرة وأن النظم الاجتماعية الفاسدة هى التى تلوثها. وذهب **جودوين** إلى أن الإنسان إذا استجاب لنداء الفطرة فلن تشوب أفعاله أدنى شائبة وسوف تتفق جميعها مع أحكام العقل البشرى. آمن **جودوين** كما أسلفنا بأن النقاش والحجة هما السبيل الصحيح لإجراء أية تغييرات اجتماعية. ولهذا اشمأز مثل **بيرك** من

إنجلتـــرا القـــرن الماضى

شيللى



حمامات الدم التى صاحبت الثورة الفرنسية رغم اقتناعه الكامل بسلامة مبادئ الفلاسفة الذين مهدوا لها وتعاطفه مع أفكارهم. ندد **جودوين** بقوانين بلاده الصارمة واعترض على عقوبة الإعدام كما هاجم شره الإنسان إلى التملك واكتناز المال ورأى أن نظام الزواج يقوم على الأثرة والرغبة فى التملك وجميعها آراء ذات طابع شيوعى واضح. ولكنه تخلى فيما بعد عن جانب من أفكاره الشيوعية غير أنه احتفظ حتى النهاية بنزعته الفردية الملحوظة وبكراهيته لكل القيود التى تكبل حرية الإنسان وبإيمانه بسلامة الفطرة الإنسانية واهتدائها بأحكام العقل.

وفى مايو ١٧٩٤ نشر **جودوين** روايته «كاتب وليامز أو الأشياء كما هى عليه» ورغم تقديم كتابه «**العدل السياسى**» إلى محكمة الملك بتهمة نشر الأفكار الهدامة فإن السياسى الإنجليزى المرموق **بت** رفض أن يتخذ ضده أى إجراء أو يوقع عليه أى عقاب بحجة أن كتاب «**العدل السياسى**» غالى الثمن ويتكلف ثلاثة جنيهات لشرائه ومن ثم فإنه من غير المحتمل أن يؤثر فى أفكار أناس فقراء لايملكون الاستغناء عن مجرد ثلاثة شلنات وبالتالى لن يكون له أثر هدام عليهم. ونحن لانبالغ إذا قلنا إن أهم الساسة الليبراليين فى إنجلترا آنذاك طالعوا كتابه وتمثلوا أفكاره التى عرفوها عن كثب. ورغم شهرته التى طبقت الآفاق فقد كان دخله فى العادة ضئيلا ومحدوداً.

وفى عام ١٧٩٧ تزوج **وليم جودوين** من **مارى ولستونكرافت** الأديبة والداعية

تيارات الإلحاد في

إلى تحرير النساء ومؤلفة كتاب «**دفاع عن حقوق المرأة**» (١٧٩٢). آمنت **ولستونكرافت** مثل زوجها بأن الزواج نظام عبودي. ولولا رغبتها في الإنجاب لعاشت معه دون زواج. كان **جودوين** سعيداً معها ولكن الموت اختطفها منه بعد فترة وجيزة تاركة له طفلة اسمها **ماري** هي التي غواها الشاعر **شلي** للهروب معه. ورغم أن **جودوين** غرق في الأحزان بسبب وفاة زوجته فقد آثر عام ١٨٠١ أن يتزوج للمرة الثانية من أرملة لها طفلتان اسمها **ماري جين كليرمونت**. وفيما بعد أصبحت إحدى هاتين الطفلتين وهي **كلارا ماري جين كليرمونت** عشيقة الشاعر السيئ السمعة اللورد **بيرون**.

ثم نشر **جودوين** رواية أخرى بعنوان «**سانت ليون**» في عام ١٧٩٩ وتعرف بكل من الأديبين الرومانسيين **تشارلس لامب** و**وليام وردزورث** ووقع تحت تأثير الشاعر الرومانسي الكبير **كوليردج** لدرجة أنه بدأ بسبب نفوذه عليه في التخلي عن سابق إلحاده واستطاع **كوليردج** أن يعيده إلى حظيرة الإيمان بالله. وبعد أن توفر **جودوين** على دراسة المسرح الإليزابيثي قام بتأليف مسرحية تراجيدية بعنوان «مأساة أنتونيو» التي باءت بالفشل عند تقديمها على خشبة المسرح عام ١٨٠٠. وعلى العكس من ذلك لقي كتابه «حياة تشوسر» نجاحاً مادياً ملحوظاً. واستطاعت زوجته الثانية أن تقنعه بجدوى الاشتغال بالتجارة وإدارة الأعمال وساعدته في تأسيس مكتبة ودار نشر لنشر الكتب المدرسية المفيدة وكذلك كتب الأطفال ومنها كتاب **ماري وتشارلس لامب** المعروف «حكايات من شكسبير». ولكن هذا المشروع التجاري مالبث أن باء بالفشل الأمر الذي ضاعف من مشاكله المالية. وانتهى الأمر بإفلاسه عام ١٨٢٢. ورغم سوء ظروفه المالية استطاع أن ينجز واحداً من كتبه المهمة بعنوان «تاريخ الكومنولث». كان **لجودوين** موهبة فذة في التأثير على الشباب (وعلى رأسهم الشاعر **شلي**) الذين اعتبروه نبياً وصاحب رسالة. وأيضاً كان **إدوارد ليتون** (الذي أصبح فيما بعد اللورد ليتون) مفتوناً به. والغريب أن **جودوين** غضب من الشاعر **شلي** عندما نفذ مبادئ أستاذه الخاصة بحرية ممارسة الجنس بغواية ابنته **ماري** والهرب معاً. والأغرب من هذا أن **جودوين** لم يشعر بأية غضاضة أو حياء عندما دأب على مطالبة عشيق ابنته (الذي أصبح عام ١٨١٦) بالمال حتى آخر يوم في حياته. والجدير بالذكر في هذا الصدد أنه كان له رأي في الاقتراض الذي لم يعتبره منة من جانب المقرض على المقترض بل واجباً يفرضه الإيثار وإنكار الذات عليه انطلاقاً من المبدأ القائل بأن الملكية الفردية هي السبب في شره البشر وجشعهم. وأيضاً يهاجم **جودوين** شعور الإنسان بالامتنان نحو شخص آخر ويرفض مبدأ الإحسان والبر بالوالدين أو الأقربين باعتبار أننا جميعاً أخوة في الإنسانية ولا فضل لامرئ على آخر إلا بما يتحلى به من مزايا.

لقد قيل عن **جودوين** إنه كان يعبد العقل الصرف وإن **شلي** اقتدى به وسار على دربه ورغم أن تأثيره في الرومانسيين أمثال **ودرزورث وكوليردج وهازليت** كان واضحاً فإن كثيرين منهم نفضوا عنهم هذا الأثر كما فعل **وردزورث** عام ١٧٩٨ عندما نشر ديوانه «قصائد البالاد الغنائية». ويمكن القول إن **جودوين** نبذ الدين نبذاً تاماً عام ١٧٨٧ ويرجع السبب المباشر في ذلك إلى نفوذ صديقه **توماس هولكروفت** الفكري عليه وبطبيعة الحال إلى مطالعاته لأعمال **هولباخ وهلفتيوس** التي توفر على قراءتها في الفترة التي كان يرتدي فيها ملابس الكهنوت. وأن فكرة كتابه «العدل الاجتماعي» لم تخطر بباله إلا في عام ١٧٩١ بعد أن قرأ كتاب **بيرك** «خواطر عن الثورة الفرنسية» وكتاب **ماري ولستونكرافت** الذي يدافع عن حقوق المرأة وكتاب **توماس بين** «حقوق الإنسان» وترجع كراهيته المشبوبة للنظام الملكي واقتناعه بفساده إلى تأثره بكتابات **سويفت وهولباخ وهلفتيوس وروسو** في هذا الصدد. ويضيف الباحثون أن **جودوين** آمن بالمادية الآلية وأيضاً بالضرورة أو الجبر وهو النظير الأخلاقي للمادية الإلهية. ويرجع إيمانه بكمال الطبيعة ونقائها إلى تأثره بكل من **لوك وهارتلي** اللذين تذهب فلسفتهما إلى أن العقل البشري صفحة بيضاء تتأثر بما يصل إليها من انطباعات عن العالم الخارجي. ومعنى هذا أن الظروف الخارجية هي التي تحدد طبيعة الإنسان وتشكل نفسيته. ويترتب على ذلك أن نظام الحكم هو الذي يحدد صلاح أو فساد المجتمعات الإنسانية وأن هذه المجتمعات تحدد صلاح أو فساد الأفراد. ورغم إيمان **جودوين** بأن تأثر العقل البشري بما يفد إليه من انطباعات من العالم الخارجي تأثر يحكمه الجبر والضرورة فإن واجب الإنسان يحتم عليه ألا يقف مكتوف اليدين فلا يحاول تحسين الظروف التي يعيش فيها. ومن الغرابة بمكان أن هذا الرجل الذي أراد تغيير وجه المجتمع الإنساني تغييراً ثورياً شاملاً كان يمقت العنف مقتاً لامزيد عليه لدرجة جعلته يدعو إلى السلام وينبذ الحرب كما أنه من الغرابة بمكان أن هذا الرجل الذي نذر حياته لإصلاح المجتمع الإنساني في مجموعه آمن بأهمية الفرد إلى أبعد الحدود ورفض رفضاً باتاً فكرة التضحية به من أجل مصلحة الجماعة. ونادى **جودوين** بنبذ التناحر القومي والزهو الوطني ودعا أوروبا آنذاك إلى تكوين الولايات المتحدة الأوروبية وهو ما تسعى إلى تحقيقه في الوقت الراهن. وكما أسلفنا دعا **جودوين** إلى اعتناق مبدأ الجبر ذاهباً إلى أن كل شيء في العالم إنما يحدث كنتيجة حتمية لأسباب لامفر من أن تؤدي إلى هذه النتيجة. وأفضى إيمانه بالجبر إلى اعتبار المجرمين والأشقياء الخارجين على القانون غير مسئولين عن أفعالهم ومن ثم طالب بعدم إنزال العقاب بهم. وقد وقع

جودوين فى تناقض مع نفسه عندما دعا الإنسان إلى بذل الجهد من أجل العمل على تحسين أحوال المجتمع وظروف المعيشة، الأمر الذى يوحى بإيمانه بحسرية الإرادة بشكل أو بآخر. واعترض جودوين على قمع الدولة للآراء المخالفة فى الدين والسياسة لأن هذه الآراء تنطوى فى العادة على نقد للنظم الفاسدة. ويلفت باسيلى ويلى نظرنا إلى أن تغيراً طرأ على موقف جودوين فى الطبيعة ففى الفترة الأولى من حياته رأى أن الطبيعة تتطابق مع العقل فى حين أنه فى الفترة بين عامى ١٧٩٣ و١٨٠٠ أخذ يرى أن الطبيعة تتطابق مع العاطفة وهو ما آمن به الرومانسى وردزورث عندما تمرد على عقلانية جودوين. والجدير بالذكر أن هذا التغير ترك أثراً ملحوظاً فى تفكير جون ستيوارت ميل الذى ضاق ذرعاً بالحياة العقلانية الجافة ووجد الدفء والراحة فى شعر وردزورث الذى يفيض بالعاطفة. فضلا عن أن جودوين الذى ألحد فى الفترة الأولى من حياته تخلى عن بعض شططه وغلوائه فى أخريات أيامه.

ب - شلى (١٧٩٢ - ١٨٢٢)

من الواضح أن الشاعر الإنجليزى بيرسى بيش شلى لم يعمر طويلا فقد مات وهو لايزال فى العقد الثالث من عمره. ولد شلى فى عائلة ثرية من جانب الأب والأم معًا وكان منذ نعومة أظفاره ملتهب الخيال وخجولا ورقيق الطباع. ولكن استثارته كانت قمينة بأن تطلق ضراوته وشراسته من عقالها. تلقى تعليمه فى مدرسة إيتون الخاصة حيث أطلق عليه أقرانه من الطلبة «شلى المجنون» تارة و«شلى الملحد» تارة أخرى. وفى عام ١٨١٠ التحق بجامعة أكسفورد حيث قابل توماس جيفرسون هوج الذى أصبح صديقه الحميم. وفى تلك الفترة أظهر شغفًا عظيمًا بالشعر والفلسفة والدراسات الكلاسيكية إلى جانب شغفه بإجراء التجارب الكيميائية. فضلا عن أنه هو وصديقه هوج اشتركا فى إظهار العداء السافر للدين المسيحى. وفى أيام طلب العلم بأكسفورد كتب شلى نبذة صغيرة مجهولة المؤلف بعنوان «ضرورة الإلحاد». أرسل نسخًا منها إلى الأساقفة وغيرهم من الناس داعيًا إياهم إلى تفنيد ما جاء به من آراء. وذهب شلى فى هذه النبذة الصغيرة إلى القول بأن العقل وشهادة الشهود لا تكفيان للتدليل على وجود الله وبأنه لاسبيل إلى إثبات وجوده إلا إذا كشف الله بنفسه عن نفسه لكل فرد على حده وساورت الشكوك إدارة الجامعة فى أن يكون شلى هو مؤلف الكتاب فشكلت لجنة قامت باستدعائه والتحقيق معه بشأنه وسأله أعضاء اللجنة إذا كان هو مؤلف الكتاب موضع الاتهام ولكنه رفض الإجابة فقامت الجامعة بطرده. واستدعت اللجنة هوج بعد ذلك فتصرف على هذا النحو نفسه مما دفع الجامعة إلى طرده أيضًا وتذكر سجلات الجامعة أن السبب فى طردهما يرجع إلى رفضهما الإجابة عن السؤال الموجه إليهما إذا كانا قد ألفا الكتاب أم لا. وقد قامت الجامعة بطردهما فى ٢٥ مارس ١٨١١ أى بعد نحو عام من التحاق شلى بها. ولعله من المفيد أن نروى تفاصيل الحادثة.

فى يوم ١٣ فبراير ١٨١١ على وجه التحديد أرسل شلى بالبريد نسخًا من نبذته الملحدة التى تقع فى سبع صفحات إلى عمداء الكليات بجامعة أكسفورد وأساتذتها وجميع الأساقفة (وإلى أصدقائه كذلك) أملا أن يستنفرهم للرد حتى تتوفر لديه الفرصة لمقارعتهم الحجة بالحجة. واشتملت النبذة على إعلان عن مطبعة يملكها إودابليو فيلبس وزرنج الذين قاما بطبع باكورة أشعار شلى بعنوان «الشعر الأصيل». وتدل الصفحة الأولى من النبذة أن صاحبها كان لايريد أن يذيعها فى جميع أنحاء البلاد بل أن يقتصر توزيعها على لندن وأكسفورد فقط وأن هدفه من نشرها كما أسلفنا أن يجر رجال الجامعة والدين إلى مناقشات لاهوتية كان يحلم بالفوز فيها.

وذات يوم توجه شلى إلى مكتبة لبيع الكتب اسمها «مانداى وسلاتر» حاملا معه عدداً من النسخ من نبذته ثم نشر هذه النسخ على منضدة البيع وفى واجهة المكتبة وطلب من البائع الإسراع ببيعها نظير ستة بنسات للنسخة الواحدة. وبعد عشرين دقيقة دخل المكتبة القسيس جون ووكلر الأستاذ بكلية نيوكوليدج بأكسفورد. فوقعت أنظاره على النبذة فاستدعى صاحبى المكتبة ما نداى وسلاتر الغائبين. وجاء صاحبا المكتبة وشاهدا النبذة والغضب المرتسم على وجه القسيس. فحملا جميع النسخ إلى المطبخ وقاما بحرقها فى حضرة القسيس. ثم أرسل صاحبا المكتبة فى طلب شلى من بيته وبادر شلى بالحضور. وهناك وجد نفراً من الحاضرين ومن بينهم المستشار كليفورد فى انتظاره. وعبثًا حاول هذا المستشار حمله على التخلى عن مسلكه الشائن المعيب عن طريق الترغيب تارة والتهديد تارة أخرى. وكان من الواضح أن شلى يشعر بالفخر مما يفعل. وفى ١٥ مارس من العام نفسه (١٨١١) ذكر تشارلس كيرباتريك شارب العامل بكلية كرايست بجامعة أكسفورد فى أحد خطاباته أن النبذة التى تحمل اسم مؤلف مستعار هو أرمِيا ستاكلى هى فى الواقع من تأليف شلى. وعن طريق مقارنة خط يد شلى بالخطابات المكتوبة بخط اليد والمرسلة إلى الأساقفة والأساتذة أمكن التكهن بهوية المؤلف الحقيقية. ويبدو أن إدارة جامعة أكسفورد آثرت أن تنتهج فى بادئ الأمر سياسة الاستعباط حتى لاتجر على نفسها المتاعب. ولكن رجل الدين إدوارد كويلستون الذى كان أسقف لانداف آنذاك وأصبح عميد كلية أوريل فيما بعد أحرج صدور المسئولين بالجامعة عندما قدم إليهم نسخة من النبذة ومعها نسخة من الخطاب المرسل إليه بخط اليد. وفى صبيحة عيد البشارة (الموافق ٢٥ مارس) توجه هوج لزيارة شلى فلم يجده فى حجرته. ولم تمر لحظات حتى جاء شلى من الخارج وهو فى

حالة من الاضطراب الشديد صائحًا: «لقد طردونى» وبعد أن زايله اضطرابه بدأ يحكى لصديقه **هوج** تفاصيل ما حدث فقال إن رئيس الجامعة ومعه ثلاثة من الأساتذة استدعوه للمثول أمامهم فى حجرة أعضاء التدريس. وأخرج رئيس الجامعة نسخة من النبذة وبادر بسؤاله بغتة بأسلوب تشوبه الوقاحة إذا كان مؤلف النبذة موضع التحقيق. وحاول **شلى** أن يتهرب من الإجابة فسأل رئيس الجامعة عن السبب الذى حدا به إلى طرح هذا السؤال عليه فكرر رئيس الجامعة عليه السؤال بلهجة تنم عن الاتهام فأجاب **شلى** قائلا إن لهجته تدل على عزمه على توقيع العقوبة عليه إذا هو اعترف بأنه مؤلف النبذة وتحداه أن يقم الدليل على ذلك قائلا: «ليس من العدل أو القانون فى شىء استجوابى فى هذه الحالة وبهذا الغرض. إن مثل هذه الإجراءات تعنى أننا أمام محكمة تفتيش وأننا لسنا رجالا أحراراً فى بلد حر. «وأعيد طرح السؤال على **شلى** ولكنه لم يحر جواباً. وهنا صاح رئيس الجامعة قائلا: «إذن فأنت مطرود. وأريد منك أن تترك الكلية غداً فى الصباح الباكر على الأكثر». وقام أحد الأساتذة بتسليم **شلى** أمر الطرد من الجامعة الذى كان جاهزاً فى شكله النهائى. ويستطرد **هوج** فى رواية قصة صديقه مع الجامعة فيقول: «لقد عرفت **شلى** وهو يجتاز أزمات ومحناً كثيرة. ولكن لم أره فى حالة صدمة إلى هذا الحد ومضطرباً بمثل هذه القسوة كما رأيته فى تلك المناسبة فقد جلس على الأريكة وهو يكرر بتشنج عنيف «مطرود مطرود» ورأسه يهتز من فرط جيشان عواطفه وكيانه كله يتشنج».

وتضايق **هوج** مما حدث لصديقه **شلى** على أيدى رئيس الجامعة والأساتذة فأرسل إليهم ورقة عبر فيها عن حزنه للمعاملة التى عاملوا بها **شلى** وعن أمله فى أن يعيدوا النظر فى قرارهم بشأنه. وأضاف أن هذه الإجراءات قمينة بأن توقع عليه هو نفسه العقوبة ذاتها وتنسب إليه الذنب ذاته، وكانت لجنة التحقيق لاتزال مجتمعة فى حجرة أعضاء هيئة التدريس فقامت باستدعاء **هوج** للمثول أمامها. وسأله رئيس اللجنة إذا كان قد كتب النبذة فرد قائلا إنه ليس من العدل توجيه هذا السؤال إليه وطلب إليه أعضاء اللجنة الانصراف وإعادة النظر فى إجابته. غير أنه لم يكد يخرج من الباب حتى استدعوه مرة أخرى وطرحوا عليه السؤال نفسه ليكرر عليهم الإجابة نفسها. فقال رئيس اللجنة له: «إذن فأنت مطرود» وسلموه أمر الطرد الذى كان جاهزاً وموضوعًا على المنضدة. وجاء فى أمر الطرد إنه رفض فى إهانة إنكار النبذة. واعترض **هوج** على استخدام كلمة «إهانة» لوصف مسلكه. وقبل أن ينهى **هوج** حديثه قال له رئيس اللجنة: «هل أفهم من كلامك يا سيدى أنك تعتنق المبادئ نفسها التى تحتوى عليها النبذة؟» وهنا أجابه **هوج** بقوله: «إن السؤال الأخير يفوق السؤال الأول فى عدم لياقته. وإنك بما اتخذت من قرار لم يعد لك سلطان على ومن ثم ينبغى إنهاء الحديث بيننا» فأجابه رئيس الجامعة: «آمرك أن تترك كليتى فى وقت باكر غداً صباحاً».

وفى الصباح وقبل انتهاء كل إجراءات الطرد ظهر الطالبان المطرودان **شلى** و**هوج** وهما يسيران جنبًا إلى جنب فى أقشب حلة وأفخر ثياب على الحشائش التى تتوسط أبنية الكلية وقد بدت عليهما أمارات الفخار بالمصير الذى ينتظرهما . وما إن فات الظهر حتى قامت الكلية بتعليق أمر الطرد على ورقة كبيرة تحمل خاتمها وتوقيع عميدها ورئيس الجامعة. يقول الدارسون إنه لمما يزيد من غموض هذه الحادثة أن أحدث الأبحاث تدل على أن **شلى** لم يكن قط ملحداً بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة بل كان مهرطقًا ، متمرداً صعب المراس لايسلم بالأفكار الدينية المألوفة أو التقليدية وليس أدل على ذلك من أنه كتب بتاريخ ١٧ فبراير ١٩١١ خطاباً إلى والده يخبره فيه أنه سوف يخفى حقيقة أفكاره المهرطقة فى امتحان اللاهوت. والذى يدل على أنه لم يكن جاداً فى إلحاده أنه كتب فى مايو من هذا العام بعد طرده من الجامعة إلى شخص رفض الالتقاء به بسبب فضيحته فى الجامعة (لعلها الآنسة **هتشنر**) يشكو مر الشكوى من العقوبة الشديدة التى أنزلتها الجامعة به بسبب شىء كتبه بهدف إزجاء وقت الفراغ الذى يلزم الإنسان البيت فى يوم مطير. ويرى **شلى** أن الذى فعله قد لايزيد عن كونه تمادياً فى استخدام بعض المحاجات التى يسوقها **لوك**. ويرغم أن المحافظة الفكرية كانت لسوء حظه الطابع السائد فى الجامعة فى وقت التحاقه بها فإن بعض الأساتذة أظهروا عطفًا عليه وكانوا يفضلون إبقاءه فى الدراسة حتى نهاية الفصل الدراسى. ورآه أستاذ فى كلية وادهام وهو واقف فى المطر المنهمر فرق له قلبه وطلب إليه الدخول فى بيته حيث دارت بينهما مناقشة تجمع بين الحرية والصدق . ولو أن **شلى** وجد حوله أساتذة من هذا القبيل لتمكنوا فى أغلب الظن من إثنائه عن تشبثه وعناده واصطدامه المدمر بالسلطة. ويؤكد الدارسون أن **شلى** لا يدعو إلى الإلحاد فى نبذته وضرورة الإلحاد» بقدر ما يدعو إلى نبذ المذهب التأليهى. وهى نقطة سوف نعود إليها فى وقت لاحق.

وعقب فضيحة جامعة أكسفورد سافر كل من **شلى** و**هوج** إلى لندن ولكن **هوج** الذى رحل لاستكمال دراسته فى يورك مالبث أن تركه بمفرده. واستشاط والد **شلى** غضبًا من ابنه بسبب طرده من الجامعة ورفض مصالحته. ولكن شقيقاته البنات الأربع سارعن بإمداده بالمال حتى لايتضور أخوهن جوعًا وذلك عن طريق طالبة زميلة لهن على جانب كبير من الرقة والجمال ودماثة الخلق اسمها **هارييت ويستمبروك**. ووقعت هذه الفتاة فى غرام **شلى** الذى سعى إلى إقناعها بنبذ الدين المسيحى. وقبل **هارييت** أحب **شلى** ابنة عمه **هارييت جروف** التى ارتاعت لأفكاره الإلحادية فقررت الابتعاد عنه أما الحبيبة الأخرى

هاريت ويستمبروك فقد أرسلت إليه تشكو من أن والدها يعتزم إعادتها إلى المدرسة حيث لم تكف زميلاتها عن معايرتها بأنها تلميذة الزنديق شلى. ورجته هذه الفتاة أن يحميها وعرضت عليه الهرب معه. فوافقها على ذلك وسافر الاثنان معاً فى ٢٨ أغسطس ١٨١١ إلى أسكتلندا حيث تزوجا وفقًا لطقوس الكنيسة الأسكتلندية. والغريب أن شلى الذى آمن بالحب الطليق والمتحرر من كل القيود والرافض لفكرة الزواج كنظام اجتماعى تزوج من هاريت ويستمبروك زواجًا تقليدياً لأنه كان يدرك أن المرأة هى دائما ضحية العلاقات الجنسية غير التقليدية. وقد ترك كتاب «العدل الاجتماعى» لوليم جودوين أعمق الأثر فى شاعرنا لامن ناحية إيمانه بالحب الطليق فحسب بل من ناحية الدفاع عن الكاثوليك فى أيرلندا ضد اضطهاد البروتستانت لهم.

وفى عام ١٨١٢ توطدت علاقة شلى بمعبوده وليم جودوين عن طريق المراسلات أولا ثم الصلات الشخصية بعد ذلك. وتعرف شلى على عائلة جودوين وما إن وقعت أنظاره على مارى ابنته ـ وكانت آنذاك فى السابعة عشرة من عمرها ـ حتى شعر بحب جارف نحوها أنساه زواجه وابنته من هاريت. واتفق شلى ومارى أن يضربا بالأخلاق وتقاليد المجتمع عرض الحائط فهربا معًا إلى سويسرا عبر الحدود الفرنسية ليعيشا معاً عيشة الأزواج. وشهدت تلك الفترة من حياته مولد قصيدته البديعة «الاستور أو روح الوحدة». وأنجب من عشيقته مارى جودوين ابنًا غير شرعى اسمه وليم. والغريب أن الفيلسوف جودوين غضب غضبًا شديداً عندما وضعت ابنته مارى مبادئه المتحررة فى شئون الجنس موضع التنفيذ. وبعد أن هجر شلى زوجته هاريت من أجل عشيقته مارى أصابها الغم والكمد فأقدمت على الانتحار بأن ألقت بنفسها فى مياه بحيرة السيربنتين فى حديقة الهايدبارك. وكان انتحارها صدمة عنيفة هزت وجدان شلى ولكنه لم يعتبر نفسه بأى شكل من الأشكال مسئولاً عما حدث لها. وقد أتاح له انتحار زوجته هارييت فرصة الزواج من مارى فى ٣٠ ديسمبر ١٨١٦. ولم يسكت والد هارييت على هذا الوضع فرفع قضية ضد الشاعر طالب فيها بضم حفيديه إلى حضانته لأن شلى لم يهجر زوجته فحسب بل إنه سوف يغرس فى ولديه الإلحاد والأفكار المعادية للمجتمع. وبالفعل اقتنع القاضى بهذا واستجاب لطلب الجد باعتبار أن مسلك شلى المشين وآراءه الهدامة من شأنها أن تكون سبباً فى فساد ذريته. ولاشك أن حياة الإباحية التى عاشها مع اللورد بيرون فى سويسرا قد ساعدت على تلطيخ سمعة هذين الشاعرين الرومانسيين الكبيرين بالأوحال. وتعرف شلى بالشاعر الرومانسى المعروف جون كيتس عن طريق صديق مشترك هو الناقد الأديب لى هنت الذى نشر عدداً من قصائد شلى فى مجلته «ذى إجزاميز». وفى نهاية المطاف سافر شلى الى إيطاليا وظل يتنقل بين بلدانها حتى وافاه أجله المحتوم حيث غرق وهو يستقل قارباً فى أعقاب هبوب عاصفة عاتية عليه. وتعتبر القصائد التالية «الملكة ماب» (١٨١٣) «ألاستور» (١٨١٥) و«ثورة الإسلام (١٨١٧)»، «بروميثيوس طليقًا» (١٨١٩) من أهم أعماله الشعرية على الإطلاق.

وبعد أن انتهى شلى من تأليف قصيدة «الملكة ماب» ـ وهى قصيدة فلسفية تعالج مكان الإنسان فى هذا الكون ـ توفر على قراءة كتاب دافيدهيوم ربما للمرة الثانية «حوار بشأن الدين الطبيعى». وفى بداية عام ١٨١٤ نشر شلى الذى أعلى من شأن الفكر الإغريقى وحط من شأن الفكر المسيحى مبحثًا مجهول المؤلف بعنوان «دحض المذهب التأليهى» وفيه يحمل حملة شعواء على الدين المسيحى. يبدأ شلى هذا المبحث بعرض وجهة النظر المدافعة عن المسيحية ثم ما يلبث أن ينهال عليها بمعول الهدم وبعد ذلك يعرض لتاريخ اليهود وقصة العهد الجديد وعقيدة الكنيسة ويصفها تارة بأنها غير معقولة ولايصدقها العقل وتارة أخرى بالانحلال ويتطرق المؤلف إلى مناقشة مشكلة وجود الله والشواهد التى يسوقها التأليهيون على وجود نظام يحكم الكون. وهل الله هو صانع الكون كما يذهب التأليهيون وهل هناك ما يشير إلى وجود محرك أول أو سبب لكل الأسباب أم أنه يمكن تفسير الكون بوجود مادة مشحونة بالطاقة والحركة. فهذا التفسير فى شأنه أن يعفينا من القول بأن الانسجام والتضاد يكمنان فى المخطط الذى رسمه خالق هذا الكون وأن الخير والشر يقتسمان العالم فيما بينهما. فالخير والشر ليس لهما وجود فى حد ذاتهما بل هما من صنع عقولنا وخلق أفكارنا، ويتساءل شلى أليس الله هو التسمية التى نطلقها على الكون بأسره وهو كون يمتد وجوده منذ الأزل ويحرك نفسه بنفسه وفقًا لقوانينه كما يقول الماديون؟ والجدير بالذكر أن شلى ـ رغم تأثره بمادية هولباخ ـ يعبر فى نهاية بحثه «دحض المذهب التأليهى» عن رفضه لكل من وجهتى النظر التألهية والإلحادية فهو لاينبذ الإلحاد فحسب بل يقترب من الإيمان بوجود إله يمثل الانسجام والتناسق ويفيض بالحب ويتجاوز حدود الخير والشر كما يعرفها البشر. ويجدر بالذكر أيضاً أن شلى فى قصيدته الشديدة الثورية والتمرد يناقش مشكلة الشر فى العالم ويذهب إلى أن الشر الحقيقى هو السم الزعاف الذى ينبع من الخوف والكراهية والإيمان والاضطهاد. ورغم أن كثيراً من الناس يوافقونه على رؤية الشر ماثلا فى الخوف والكراهية والاضطهاد فإنهم لايقبلون اعتبار الإيمان مصدراً من مصادر الشر الذى يبعث سمومه فى العالم. ورغم أن معظم النقاد درجوا على إبراز عداوة شلى للدين المسيحى والكنيسة المسيحية فإن لى هنت يحدثنا عن شدة قربه من هذا الدين. وهو الرأى نفسه الذى ذهبت إليه زوجته الأخيرة بعد وفاته. وعلى أية حال تأثر شلى وسائر الرومانسيين بال pantheism الذى دعا إليه الفيلسوف

تيــارات الإلحــاد فــى

سـبـينوزا وهو الإيمان بحلول روح الله فى كـافـة أجزاء الكون وتفـاصيله.

٢ ـ أربعة فلاسفة راديكاليون

ظهرت فى إنجلترا فى القرن التاسع عشر جماعـة من الفلاسفـة العقلانيين تعرف بجماعة الفلاسفة الراديكاليين أمثال **توماس مالثوس** (١٧٦٦ ـ ١٨٣٤) الذى نبّه العالم إلى الأخطار الناجـمـة عن زيادة السكان **وجيرمى بنثام** صاحب النظرية النفعية **وجيمس ميل** المؤمن بهذه النظرية وابنه **جون ستيورات ميل وريكاردو** (١٧٧٢ ـ ١٨٢٣) ذلك الاقتصادى المعروف الذى تأثر به **كارل ماركس** والذى نبه الأذهان إلى وجود تضارب بين مصالح طبقات المجتمع المختلفة. وسوف نتحدث فى هذا المقام عن مؤسس المدرسة النفعية **جيرمى بنثام** واثنين من أهم أتباعه هما **جيمس ميل** وابنه **جون ستيورات** ثم نعرض لرائد الاشتراكية قبل **كارل ماركس، روبرت أوين**.

أ ـ جيرمى بنثام: (١٧٤٨ ـ ١٨٣٢)

يعتبر **جيرمى بنثام** علمًا من أعلام العقلانية لفرط إيمانه بالعقل وقد تجسد مثله الأعلى فى حياة الهدوء والنقاء والسكينة وصفاء البال. ولد **بنثام** فى عائلة موسرة من رجال الأعمال فقد كان والده من أصحاب اليسار كما كان جده من أنجح رجال الأعمال فى زمانه وتعتبر فلسفة **بنثام** نموذجاً فريداً فى الصرامة والانضباط والرقابة احتذاه صديقه ومريده الفيلسوف **جيمس ميل** فى تربية ابنه **جون ستيورات ميل**. التحق **جيرمى** وهو فى السابعة من عمره بمدرسة وستمنستر ثم درس بجامعة **كامبردج** وهو فى الثانية عشرة ثم تخرج فيها وعمره لا يتجاوز الخامسة عشرة. أراد له أبوه أن يخالط وجهاء المجتمع فلم يبخل عليه بالمال حتى يستطيع مجاراتهم فى نهج حياتهم.

غير أن **جيرمى** كان بطبعه شديد الحياء وعزوفاً عن مخالطة الناس، يؤثر حياة الجد والوقار. فضلا عن انكبابه الدءوب على الدرس والتحصيل ورغم أنه قيد اسمه فى جداول المحامين إرضاء لوالده ونزولا على رغبته فإنه نبذ ممارسة المحاماة وفضّل أن يصبح مصلحاً قانونيًا واجتماعيًا خلافاً عن اهتمام عائلته بجمع المال. أحب **جيرمى** فى شبابه فتاة رقيقة الحال فرفض والده زواجه منها مما ترك فى نفسه ألماً مقيماً لم يفارقه طيلة حياته. وقد بلغ خوفه من الغرباء حداً جعل كل جسده يهتز عندما قابل **روبرت أوين** لأول مرة فى حياته قبل أن يصبح واحداً من ألصق الأصدقاء به. وفى وقت لاحق بعد مضى خمسة عشر عاماً شاءت الظروف أن يقابل ابن **أوين** فقال له مودعاً: «الله يباركك، هذا إذا كان الله موجوداً. وعلى أية حال خذ بالك من نفسك يا صديقى الشاب».

تأثر **بنثام** بالفيلسوف الإنجليزى التجريبى المعروف **دافيد هيوم** كما تأثر فى مجال علم النفس بنظرية **هارتلى** فى تداعى الأفكار (وهو الأساس الذى طوره فيما بعد عالم الفسيولوجيا الروسى المعروف **بافلوف** إلى ما يعرف بانعكاس الفعل الشرطى). فضلا عن أنه استقى نظريته الأخلاقية من كتاب **هتشينسون** «مبحث حول الخير والشر» الذى يذهب فيه إلى أن الحكم على الشر الناجم عن أى فعل يتحدد وفقاً لدرجة الشقاء التى يخلفها هذا الفعل ووفقاً لعدد الناس الذين يعانون من جرائه. من ثم فالفعل يعتبر خيراً إذا حقق أكبر قدر من السعادة أو اللذة لأكبر عدد من الناس. وقد أصبحت هذه الأفكار حجر الزاوية فى مذهب **بنثام** النفعى. وفى عام ١٧٦٩ توفر على دراسة مؤلفات **هلفتيوس** القانونية وأخذ عنها كما أخذ أيضاً عن **بيكاريا وجون لوك** اللذين رأيا أن وظيفة المشرّع تتلخص فى استنان القوانين التى توائم بين مصلحة الفرد ومصلحة المجتمع.

والجدير بالذكر أن **بنثام** أظهر إعجابه الشديد بمجموعة الفلاسفة الفرنسيين (وعلى رأسهم **فولتير**) الذين مهدوا لقيام الثورة الفرنسية. وترجع علاقته بفرنسا إلى عام ١٧٧٠ عندما زار باريس وهو فى الثانية والعشرين من عمره. وظل **بنثام** مجهولا بين بنى جلدته من الإنجليز بسبب عزوفه عن نشر كتاباته فى بلاده. غير أن هذه الكتابات ما لبثت أن ذاعت فى فرنسا وجميع أرجاء أوروبا وكثير من أنحاء العالم بفضل تحمس مريد سويسرى اسمه **ديمونت** لمؤلفاته وقيامه بترجمة مخطوطاته إلى اللغة الفرنسية. وبذلك ذاعت أفكاره بين الفرنسيين لدرجة أن الثائر الفرنسى المعروف **ميرابو** تبنى كثيراً من أفكاره وضمنها فى خطبه لدرجة أن الجمعية العمومية بفرنسا اختارته مواطناً فرنسيا. غير أن محافظته الفكرية المتأصلة فيه جعلته يشمئز من دموية الثورة الفرنسية ولكنه تخلى فى حياته عن جانب من هذه المحافظة فنادى بإعطاء المرأة حق الانتخاب وإلغاء النظام الملكى وأن يستبدل به نظام جمهورى كما أنه نادى بإلغاء مجلس اللوردات لعدم جدواه. ويقول الناقد المعروف **هازليت** إن سيرة حياة **بنثام** تؤكد صحة المقولة أنه لا كرامة لنبى فى وطنه فقد أشاحت إنجلترا عنه بوجهها فى الوقت الذى استعانت به كثير من الدول فى وضع دساتيرها مثل **شيلى** والمكسيك فى أمريكا اللاتينية. فضلا عن أنه كان يحظى بتوقير الحكومة الإسبانية **وإسكندر** إمبراطور روسيا له.

واستحدث **بنثام** نظامًا جديداً فى بناء السجون أسماه السجون الزجاجية التى صممها بطريقة تسمح للحارس أو السجان أن يرى عن طريق المرايا كل المساجين فى زنزاناتهم دون أن يراه أحد من هؤلاء المساجين. واستطاع أن يقنع الإمبراطور **إسكندر** ببناء سجن على هذا الطراز فى مدينة بطرسبرج كما أن ولاية إلينوى الأمريكية أنشأت عام ١٩٢٠ سجناً مشابهاً.

وشجعته الحكومة الإنجليزية على بناء سجن على هذا الطراز من ماله الخاص فأنفق جانباً كبيراً من ثروته على إقامته. ومما زاد الطينة بلة أن الحكومة الإنجليزية ما لبثت أن تراجعت عن مساندتها له. ولكنها عادت فاعترفت بخطئها عام ١٨١٣ وصرفت له عشرين ألف جنيه كتعويض عما تكبده من خسارة؛ ويقال إن عدم اكتراث الحكومة البريطانية بمشروعه هو الدافع وراء هجومه على النظام الملكى وتحبيذه للنظام الجمهورى فى أخريات أيامه.

ويعتبر عام ١٨٠٨ بداية لأهم وأخطر مرحلة فى حياة **بنثام** وهى المرحلة التى شاهدت توطيد علاقته بالفيلسوف **جيمس ميل**. آمن **بنثام** إيماناً مطلقاً بالديموقراطية التى رأى فيها الوجه الآخر للعقلانية كما آمن بحرية التعبير عن الرأى. غير أن إيمانه بالمساواة بين البشر فاق إيمانه بالحرية. الأمر الذى جعله يطالب بالمساواة فى الميراث بين الأبناء دون تفرقة أو تمييز على عكس القانون الإنجليزى الذى كان يقصر حق الإرث على الابن الأكبر ولم يجد أدنى غضاضة فى الدفاع عن فكرة المستبد العادل ورأى فى صديقته **كاترين** إمبراطورة روسيا النموذج الأمثل لهذا الحاكم.

كان **بنثام** يتحرق شوقاً إلى تحسين أحوال البشر. وكان سبيله إلى الوصول إلى الحقيقة هو إعمال العقل واستبعاد العاطفة. والرأى عنده أن الإنسان مخلوق أنانى. ولكنه لا يرى ضيراً فى هذه الأنانية مادامت أنها تخضع لنظام تعليمى وتشريعى سليم. إذ يمكن عن طريق التعليم والتشريع السليمين المواءمة بين مصلحة الفرد ومصلحة الجماعة ولا شك أن طبيعة **بنثام** المتفائلة هى التى جعلته يؤمن بإمكانية تحقيق هذه المواءمة. والقاموس الذى يستخدمه **بنثام** لا يعترف بأية ألفاظ أخلاقية مثل «الضمير» و«الإحساس بالواجب». وهو يعرف الفضيلة بأنها ذلك السلوك الذى يحقق أكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس. أى أن الفضيلة فى نظره هى الوجه الآخر للسعادة أو اللذة. وهنا يتساءل المرء ما الذى يرغم الفرد على التصرف على نحو يفيد المجتمع؟ ويرد **بنثام** على ذلك بأن إعمال العقل والتعليم السليم قمينان بأن يدفعاه إلى ذلك. وهو لا يرى أن التهديد بالعقاب فى الآخرة له أى جدوى فمثل هذا العقاب بعيد من ناحية وغير مؤكد من ناحية أخرى. ويعتقد **بنثام** أيضاً أن الإله الحق لا يمكن أن يكون منتقماً لأن الإله الذى لا يود السعادة للإنسان يخلو من الرحمة ويفتقر إلى العدل.

وفى عام ١٨٣٤ نشر **باورنج** تلميذ **بنثام** كتاباً عن أستاذه بعنوان «الدنيونتولوجيا»، ومعناه علم الأخلاق الخاصة، يشرح فيه أهم أركان المذهب النفسى الذى استحدثه **بنثام**. وسوف نركز فى هذا المقام على رأيه فى الدين والكنيسة والرأى عنده أن الكنيسة تغرس الزيف والنفاق فى نفوس الأطفال لأنها تجعلهم يجزمون بسلامة أشياء غامضة يعجزون عن فهمها أو استيعابها فهم على سبيل المثال يقطعون على أنفسهم عهداً بالتخلى عن الشيطان ونبذ أفعاله ويتساءل **بنثام** فى هذا الصدد من هو هذا الشيطان الذى يتعهدون بنبذه؟ وهل حدث أن رآه أى من هؤلاء الأطفال؟ بالطبع لا. ونظرًا إلى أن الحكمة والحصافة اقتضيتا عدم الهجوم على الدين وأن القانون الإنجليزى آنذاك كان يجرم مثل هذا الهجوم فقد دعا **بنثام** وشريكه **جورج جروت** إلى أن ينشرا تحت اسم **فيليب بوشامب** المستعار كتابهما «تحليل نفوذ الدين الطبيعى على سعادة البشر فى الأرض» (١٨٢٢). وهو كتاب قام **ريتشارد كارليل** بنشره أثناء وجوده فى سجن دور ستشير. وسعى **بنثام** وشريكه فى هذا الكتاب إلى تطبيق اختبارات المذهب النفعى على العقيدة الدينية ويقدم **بنثام** وزميله **جروت** تعريفاً للدين قد يبدو غريباً فى نظر الإنسان الحديث فهما يعرفانه بأنه الإيمان بوجود كائن قادر على كل شىء يقوم بتحقيق اللذة أو الألم للعباد فى حياة أخرى مستقبلية وغير محدودة. هذا هو مفهومها عن الدين الطبيعى وهو مفهوم ينكر تنزيل الدين أو الوحى به من لدن الله. ويذهب **بنثام** إلى أن فكرة الحياة الأخرى فى المستقبل لا تبعث على الارتياح والطمأنينة إذ إن من شأنها أن تبث الرعب فى النفوس من الذات الإلهية التى تتسم بالبطش والاستبداد. فرجال الدين يصورون الله على أنه هوائى متقلب المزاج. ولهذا فإن الإيمان بإله من هذا القبيل لا يمكن أن يكون دافعاً سليماً يحفز البشر على السلوك الأخلاقى. إن رجال الدين يزعمون أننا سوف نتوقف عن فعل الخير إذا نحن توقفنا عن الإيمان بالدين الأمر الذى يوحى بأن الإيمان به لا يبعث على أية سعادة دنيوية. أما مسألة الحياة الأخرى فسر يستغلق على الألباب. إن السلوك الاجتماعى - فى رأى **بنثام** - لا تحكمه مخاوفنا أو آمالنا فى الحياة الأخرى ولكن يحكمه فى الواقع رأى المجتمع فى هذا السلوك كما تحكمه رغبة المرء فى أن يكون عند حسن ظن زملائه. أضف إلى هذا أن الدين يحرم على الناس استمتاعهم بكثير من اللذات البريئة ويقف حجر عثرة فى سبيل التقدم الذهنى بسبب عدم إقامة الإيمان به على أساس تجريبى وهو الأساس السليم الوحيد للإيمان بأى شىء. والدين وسيلة ارتزاق جيش جرار من الكهنة والقساوسة المنتفعين الذين يمتهنون العقل البشرى ويحطون من شأنه ويروجون الخزعبلات. ومن ذا الذى يصدق الدين المسيحى الذى يكرس النظام الاجتماعى الراهن والذى ليس له سند غير عدة معجزات من المفترض أنها حدثت منذ ما يقرب من ألفى عام؟

ب - جيمس ميل (١٧٧٣ - ١٨٣٦)

يرجع الفضل فى تأثر الحياة السياسية الإنجليزية بالمذهب النفعى الذى استحدثه **بنثام** إلى الدور الذى لعبه الفيلسوف الأسكتلندى **جيمس ميل** فى نشره بين بنى

تيارات الإلحاد فى

جلدته. كان جيمس ميل ـ الذى يصغر بنثام بخمسة وعشرين عامًا ـ موهوبًا منذ نعومة أظفاره. وأراد له والده ـ وهو تاجر صغير ـ أن يصبح قسيسًا. ولكن الفتى ما كاد ينتهى من دراسته حتى فقد إيمانه بالدين. ويبدو أنه اتسم بالمحافظة الفكرية عندما جاء إلى لندن عام ١٨٠٢ حيث اشتغل بالصحافة. وفى ١٨٠٦ انصرف ميل إلى تأليف كتاب عن الهند نشره عام ١٨١٨ واعتمد جيمس ميل فى معاشة فى الفترة من ١٨٠٨ حتى ١٨١٨ أى طوال عقد كامل على كرم بنثام وأريحيته فقد أقرضه صديقه بنثام منزلا صغيرًا كان ملكًا للشاعر المعروف جون ميلتون فى يوم من الأيام. ثم أراد بنثام أن يعيش صديقه بالقرب منه فاستأجر له منزلا آخر قريبًا من مسكنه. ولم يأخذ من صديقه سوى نصف ما كان يدفعه من إيجار.

كان ميل راديكاليًا قبل أن يتعرف بنثام وقبل أن يتتلمذ على يدى عالم النفس هارتلى. آمن جيمس ميل بمذهب توماس مالثوس فى زيادة السكان. بل كان أيضًا صديقًا شخصيًا لعالم الاقتصاد الرأسمالى ريكاردو. فلا غرو إذا رأيناه ينادى بحرية الصناعة والتجارة. فضلا عن شدة إعجابه بأفكار هلفتيوس الذى آمن بقدرة التعليم على تشكيل شخصية الإنسان. وأخذ جيمس ميل نظرية هليفتيوس مأخذ الجد وطبقها بحذافيرها فى تربية ابنه جون ستيورات ميل فتركت فى نفس الطفل أوخم الآثار والعواقب كما يتضح لنا من سيرة حياته. قام جيمس ميل بتعليم ابنه بنفسه فعلمه اللغة اليونانية القديمة وهو فى الثالثة من عمره ثم تعلم الصبى اللاتينية وهو فى السابعة. وقرأ ستأمن محاورات أفلاطون وهو فى هذه السن الباكرة. كما أنه تعلم فى الوقت نفسه الرياضيات وقدرًا هائلا من التاريخ. وكانت تربية جيمس ميل لابنه جافة وصارمة لدرجة أن الابن لا يذكر أنه طالع فى طفولته أية كتب خفيفة أو مسلية مما يقرؤها الأطفال فى العادة كما أنه لا يذكر أنه تلقى فى طفولته أيًا من لعب الأطفال، كل ما يذكره أنه تلقى رواية «روبنسون كروزو» كهدية من أحد أقاربه فتوفر على قراءتها بشغف ونهم شديدين. وعندما بلغ جون ستيورات ميل الثامنة من عمره تولى مهمة تدريس إخوتة وأخواته علم التاريخ ونظام الحكم عند الرومان إلى جانب عيون الأدب الإغريقى مثل الإلياذة والأوديسا وتراجيديات أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس. واقتصرت متعة الغلام على قراءة الكتب التى تعالج العلوم التجريبية. وحز فى نفسه كثيرًا أن معرفته بهذه العلوم كانت نظرية وليست تطبيقية. فهو لم يقم بنفسه بإجراء أى من هذه التجارب التى كانت نفسه تهفو إلى إجرائها بنفسه. وفى سن الثانية عشرة انصرف الغلام إلى دراسة المنطق الأرسطى ومعارف العصر الوسيط وفى العام نفسه علمه أبوه كل ما يمكن تعلمه حول الاقتصاد السياسى. وفى حياته اللاحقة تمرد الابن على أسلوب والده الصارم فى تربيته وشكا من قسوة والده فى تربية أولاده كما أنه اعترف بأنه لم يشعر أبدًا بالحب نحوه. فقد كان الخوف منه هو الشعور الطاغى عليه. ولكن آلمه أن يكون شعوره نحو والده بمثل هذا السوء وخاصة أن بقية أخوته وأخواته كانوا يحملون لوالدهم أرق العواطف وأعذبها.

وتنطوى شخصية جيمس ميل على المفارقة نفسها التى تنطوى عليها شخصية جيرمى بنثام. فرغم إيمان الرجلين كليهما بأن الهدف من الحياة هو اجتناء اللذة واجتناب الألم فإنهما بحكم مزاجهما كانا يميلان إلى القصد والاعتدال ويعليان من شأن المتعة الذهنية دون المتعة الجسدية. أضف إلى هذا أنهما تشككا فى العواطف واعتبراها ضربًا من الجنون ونوعًا من الهوى. لقد أظهر جيمس ميل عطفًا كبيرًا على المظلومين والمطحونين ولكن عطفه عليهم كان باردًا وخاليًا من الدفء. فهو ينبع من إيمانه بعقلانية البشر ولا ينبع من أية مشاعر فياضة. وقد ضاق الابن ذرعًا. بما فى تربية والده من نضوب للعاطفة. والجدير بالذكر أن الإيمان بالعقلانية كان القاسم المشترك الأعظم بين كل أتباع بنثام الذين استطاعوا عن طريق عقلانيتهم أن يمارسوا نفوذًا واضحًا على مجرى السياسة البريطانية خلال العصر الفيكتورى حتى عام ١٨٧٤. وبسبب إيمانه بالعقل وتشككه فى العاطفة رفض جيمس ميل الدين المسيحى ورأى أنه إذا كان الإله الذى يدعو إليه هذا الدين موجودًا بالفعل فلابد وأن يكون إلهًا فى منتهى القسوة.

ج. جون ستيورات ميل (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣)

أطلق عليه وليم هازليت اسم قدس العقلانية لفرط نقاوته وطهارته. كتب جون ستيوارت ميل سيرة حياته الذاتية التى ألقى فيها الضوء على قصور المذهب النفعى بسبب مبالغته فى تمجيد العقل واستبعاده الكامل للعاطفة. وعندما طبق جيمس ميل مبادئ العقلانية البنثامية فى تربية ابنه جون ستيوارت كانت النتيجة وبالا على الابن، فقد أدت صرامة الأب المتناهية معه إلى إدراكه أن عقلانية والده والمذهب النفعى وحدها لا تكفى لأن هذه العقلانية المفرطة تقضى على تلقائية الإنسان وتصيب عواطفه بالجدب والضمور. وتأكد للابن قصور عقلانية أبيه وجفافها عندما قرأ أشعار الشاعر الرومانسى وليم وردزورث وأعجب بها. فضلا عن أنه تأثر بكل من الكاتبين الرومانسيين كوليردج وتوماس كارليل(الذى ظل صديقًا له حتى افترق عنه بسبب خلافهما فى الرأى) وفى عام ١٨٣٣ لاحظ كارليل ميله إلى الإيمان بالدين خلافًا لما يدعو إليه المذهب النفعى. فبعد أن قرأ كارليل كتابه «روح العصر» (١٨٣١) إذا به يصيح قائلا: «نحن الآن أمام متصوف جديد»، ويعلق باسيل ويلى على هذا بقوله إن تأثر جون ستيورات بالأدب الرومانسى

إنجلترا القرن الماضى

الذى يتدفق بالعاطفة ويفيض بالخيال لا يعنى بحال من الأحوال اضمحلال أثر **العقلانية البنثامية** فيه».. ويمكن القول إن **جون ستيورات ميل** يكاد يكون المفكر الوحيد الذى لم ينبذ الدين لأنه لم يعرفه أصلا فقد أغفل والده التربية الدينية تماماً عند تنشئته. غير أن والده حذره من مغبة التصريح بكفره أمام الناس. ويتجلى لنا هذا من قراءة مقال **جون ستيورات ميل** المعروف «عن الحرية» (١٨٥٩) والجدير بالذكر أن أباه لم يلحقه بأية جامعة مثل أكسفورد وكامبردج لأنه اعتبر هذه المؤسسات التعليمية عقلا للرجعية والتعصب الفكرى.

وقبل وفاته كتب **جون ستورات ميل** فى الفترة بين (١٨٥٠ و١٨٧٠) ثلاث مقالات حول الدين لم يتيسر لها الظهور إلا بعد عام (١٨٧٤)، أى بعد أن ووري هذا الفيلسوف الثرى. ويتضح لنا من مطالعة هذه المقالات أنه كان شأنه فى ذلك شأن **توماس هاردى** - يتحرق شوقاً إلى الإيمان بوجود الله دون أن ينظر إليه فى الاتجاه الصحيح إذ كان يوليه ظهره وهو يبحث عنه. وبذلك انطبق عليه - كما يذهب **باسيل ويلى** فى كتابه «دراسات فى القرن التاسع عشر» - قول القديس **بولس** إن الحكمة ليست السبيل إلى معرفة الله. على أية حال لم يكن هجوم **جون ستيورات ميل** على الكنيسة إلا جزءاً من اتجاه عام احتضنه عدد كبير من مفكرى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ممن نبذوا المؤسسات الدينية لأنها تبارك استئثار بعض الطبقات دون بعضها الآخر بالمزايا الاجتماعية وتشجع على إشاعة الظلمة فى عقول الناس. ولعل أهم اعتراض أثاره **جون ستيورات ميل** على الدين أنه لا يمكن بأى حال من الأحوال إقامة الدليل على صحته.

كتب **جون ستيوارت ميل** اثنين من هذه المقالات حول الدين وهما بعنوان «الطبيعة»، و«فائدة الدين» فى الفترة من (١٨٥٠ و١٨٥٨) ثم كتب المقال الثالث (وهو أهم هذه المقالات جميعًا) بعنوان «الإيمان بالله والدين المنزل» فى الفترة من عام (١٨٦٨ حتى عام ١٨٧٠) ويحدثنا هذا الفيلسوف فى مقاله الأول «الطبيعة» عن وجود معنيين أو مفهومين مختلفين للطبيعة يعنى المفهوم الأول منهما شتى القوى الكامنة فى العالم الخارجى والداخلى وشتى الأشياء التى تحدثها هذه القوى. وبهذا المعنى لا يمكن للإنسان الإتيان بأى عمل إذا لم يكن هذا العمل متمشياً مع الطبيعة. ويعنى المفهوم الثانى للطبيعة تلك الأحداث التى تقع دون تدخل إرادى أو مقصود من البشر. ويتضمن هذا المفهوم الثانى اعترافًا بأن غاية الإنسان تتلخص فى عمله على تغيير الطبيعة وإدخال التحسينات عليها وتنقيتها من أية شوائب أو قصور. ثم ينظر **جون ستيورات ميل** إلى الطبيعة الفيزيقية (المادية) بمعناها الشامل فيعترف باتساعها وسموقها وبأنها تبث الرهبة فى النفوس. ولكنه يؤكد أنها رغم هذا طبيعة غير أخلاقية بالمرة من ألفها إلى يائها فهى تقتل مخلوقاتها بفعل الأعاصير والزلازل والبراكين والأمراض والجوع والبرد دون أدنى رحمة أو شفقة. كما أنها توزع بلاءها ونوازلها دون تفرقة أو تمييز بين أشد الناس نبلا وأكثرهم انحطاطاً ومن خلال هجومه على الطبيعة يصر **جون ستيورات ميل** على نزعته إلى التشاؤم واحتقار الذين يعتبرون كوارث الطبيعة أسراراً قدسية أو علوية. يرى هذا الفيلسوف أنه لا يمكن - والحال هكذا - أن نجعل من الطبيعة هادياً لنا. كما يرى أن الله إما يريد شقاء البشر أو أنه عاجز عن وضع حد لشرور الطبيعة. فلا غرو إذا وجدناه يهاجم نظرية **جان جاك روسو** التى تؤكد براءة الطبيعة البشرية وطهارتها والتى تعلى من شأن الحدس والغرائز وتحط من شأن العقل. وفى حين يرى **روسو** أن الفطرة أكثر صحة وسلامة من إعمال العقل يرى **جون ستيورات ميل** أن العكس صحيح فحياة الإنسان البدائى - فى نظره - تتسم بالوحشية والشر وأنه لا سبيل إلى الارتقاء بها إلا عن طريق إعمال العقل.

وفى مقاله الثانى «فائدة الدين» لا يهتم **جون ستيورات ميل** بمناقشة صحة الدين ولكنه يهتم بمناقشة جدواه طارحًا هذا التساؤل. هل يمكن أن يكون الدين مفيداً من الناحية الأخلاقية دون أن نؤمن بصحة أركانه وسلامة معتقداته؟ يقول **جون ستيوارت** عن هذا الشأن إن الإنسانية درجت على الربط بين الأخلاق والدين فى حين أن هذا الربط ليس حتمًا أو ضرورة. والرأى عنده أن التعليم ورأى الناس فينا لهما أعظم الأثر فى سلوكنا بل إنه يمكن الاعتماد عليهما فى صياغة سلوك البشر دون الحاجة إلى تهديدهم بالعقاب فى الحياة الأخرى. صحيح أن الإنسان البدائى لا يؤمن بصحة الأخلاق وسلامة القيم إلا إذا كان لها سند ميتافيزيقى. ولكن مع ارتقاء الإنسان فى مدارج التحضر نجد أنه ليس بحاجة إلى مثل هذا التخويف الميتافيزيقى. وهذا الرأى يدل على مدى تأثر **جون ستيورات** بأفكار الفيلسوف الوضعى المعروف **أوجست كونت** الذى سوف نعالجه فى وقت لاحق والرأى عند **جون ستيورات** أن الدين (مثل الشعر) ليس سوى محاولة لكشف النقاب عن المجهول عن طريق الخيال، فضلا عن أنه يرى أن الدين هو نتيجة تشوق البشر للوصول إلى المعرفة اليقينية. وهو الأمر الذى يستحيل الوصول إليه. ويعتقد **ميل** أنه يمكن أن يُستبدل بالدين القائم على المعتقدات الميتافيزيقية بدين آخر قائم على حب الإنسان لأخيه الإنسان. إن **ميل** فى غمرة حماسة للتعليم وإيمانه بقدرة هذا التعليم على صياغة نفوس الناس من جديد أراد أن يجعل من الإيثار ديناً لا يستمد جذوره من حب الإنسان لله أو للمسيح بل من حب الناس للناس. وهو افتراض على حد قول **باسيل ويلى** - يصعب تصور صحته. ويثير الدين فى عقل **جون ستيورات ميل** مشكلة شائكة

تيارات الإلحاد في

وعويصة فالدين يفترض أن الخليقة من صنع إله كامل في حين أن نقائصها تشير إلى عكس ذلك. ولهذا نراه يفاضل بين المسيح والله فيذهب إلى أن موعظة المسيح على الجبل تفوق في سموها العالم المعيب الناقص الذي يفترض أنه من خلق الله. واستناداً إلى هذا التفضيل يتساءل **جون ستيوارت**: كيف يمكن للمسيحية أن تدخل في روعنا أن مؤلف الموعظة على الجبل الكاملة هو نفسه مؤلف هذا الكون الناقص!؟

وفي مقاله المهم «الإيمان بالله والدين المنزل» يتناول **جون ستيوارت** علاقة الدين بالعلم. يقول **ميل**: «إن الله لا مكان له في العالم الحديث نظراً لعدم قدرة الإنسان على إخضاع فكرة الألوهية لتجربته وإن إجماع الناس على وجوده ليس دليلا على هذا الوجود الذي يتجاوز نطاق التجربة البشرية». ويبدو **ميل** متناقضاً مع نفسه عندما يعترف بأن الطبيعة - التي سبق أن رماها بالقسوة والقصور - تسير وفقاً لنوع من النظام أو التصميم الذي يدخل في نطاق التجربة الإنسانية ومن ثم يمكن إخضاع مثل هذا النظام أو التصميم للاستدلال العلمي. ونحن نلاحظ أن تغيراً طرأ على نظرته إلى الطبيعة بعد قراءته لأبحاث **تشارلس داروين** بصدد عمليات التكيف أو التأقلم البيولوجي التي تحدث في الطبيعة وما يجرى منها من انتخاب طبيعي وبقاء للأصلح، وهي أمور تجعل من المحتمل وجود عقل وراء الخليقة وأيضاً وجود حكمة وراء الكون. ويسلم **ميل** بأن هناك بعض الشواهد التي تدل على أن الله يرغب في أن تحقق خليقته السعادة واللذة. ولكنه يؤكد أن مثل هذا الإله يحظى بسلطات محدودة. فلو كانت قدرته غير محدودة لوضع حداً لما في هذا العالم من قسوة وشر. ويرى **ميل** أن فكرة وجود إله قادر على كل شيء هي رغبة من جانب الإنسان في أن يتصور الله على هذا النحو.

فضلا عن أنه ناجم عن إيمانه بالدين المنزل.

ويذهب **جون ستيوارت** إلى ما سبق أن ردده الفيلسوف **داڤيد هيوم** من أنه ليس هناك إثبات لحدوث المعجزات بالفعل ومن ثم لا يمكن أن نسوقها كدليل على صحة الدين المنزل. غير أن إعجابه الشديد بالجانب الأخلاقي في شخصية المسيح جعله لا يرى غضاضة في التسليم بقدسية الرسالة أو المهمة التي اضطلع بها، الأمر الذي قد يبعث الأمل في كونها رسالة صادقة. وهو لا يجد ضيراً من أن يلجأ الإنسان إلى الخيال كي يقوى عزمه ويشد من أزره مادام هذا الخيال لا يتنافى أو يتعارض مع الواقع. ويرى أن الإيمان بوجود «كائن» يحقق للبشر أفضل ما يراودهم من أفكار عن الكمال من شأنه أن يقوى شعور الإنسان بهذا الكمال. قلنا إن **جون ستيوارت** تصور المسيح (وليس الله) على أنه تجسيد للكمال. ويبدو لنا التناقض الذي وقعت فيه آراء هذا الفيلسوف حين يقول: «إن المسيحية لم يجانبها الصواب عندما ركزت على شخصية المسيح: واعتبرته أفضل من يمثل البشر ويهديهم» حين يضيف: «إنه يحتمل أن يكون المسيح بالفعل إنساناً كلفه الله بمهمة خاصة وعاجلة كي يهدى البشر إلى الحق والفضيلة». والرأى عنده أن مثل هذا الاعتقاد من شأنه أن يدعم إيمان العالم بدين الإنسانية مادمنا لا نؤمن بألوهية المسيح. هذا الدين الجديد الذي سوف يصبح دين المستقبل يخلو من فكرة العقاب في الآخرة. فلا غرو إذا انتقد بعضهم **جون ستيوارت** ورموه بالتناقض وبأنه يجنح إلى الإيمان بالدين رغم كل ما يظهره من كفر فضلا عن تناقضه في الجمع بين التفاؤل والتشاؤم.

د. روبرت أوين (١٧٧١ - ١٨٥٨)

لم يكن **روبرت أوين** فيلسوفاً بقدر ما كان رجل أعمال ناجح. ولد بمدينة نيو تاون بإنجلترا عام (١٧٧١) وتوفى في المدينة نفسها عام (١٨٥٨) وبذلك يكون العمر قد امتد به سبعاً وثمانين سنة. و**أوين** نموذج للرجل العصامي الذي أصاب نجاحاً كبيراً في الحياة رغم نشأته الاجتماعية الشديدة التواضع واستطاع منذ أن كان طفلا في العاشرة من عمره حتى آخر يوم في حياته أن يستقل في معيشته عن أهله وذويه وأن يكسب قوته بعرق جبينه كان والده سايساً للخيول ثم موظفاً بسيطاً في مصلحة البريد لايزيد دخله عن عشرة جنيهات في العام. والتحق **روبرت** بالمدرسة وهو في السابعة من عمره. ولكن ظروف حياته القاسية اضطرته إلى تركها للعمل كفراش في مدرسة أخرى، الأمر الذي أتاح له فرصة التعرف على كل عائلات مدينته الصغيرة تقريباً. وحاولت ثلاثة من العانسات اللاتي ينتمين إلى الطائفة البروتستانتية المعروفة بالميثوديست استمالة الصبي إلى هذه الملة. ولكن محاولتهن ذهبت أدراج الرياح. وفيما بعد يقول **روبرت أوين** في هذا الشأن: «عندما قرأت الأعمال الدينية الخاصة بمختلف الطوائف أدهشني أولا ذلك التعارض الموجود بين الملل المسيحية المختلفة ثم أدهشتني تلك الكراهية المميتة المتبادلة من اليهود والمسيحيين والمسلمين والهندوس والصينيين.. إلخ وأيضاً تلك الكراهية بين هؤلاء جميعاً وما يسمونهم بالوثنيين والكفرة فأدت دراستي لهذه العقائد المتصارعة والكراهية المميتة التي يحملها أتباع كل مذهب نحو أنصار المذاهب الأخرى إلى بذر بذور الشك في نفسي في حقيقة أي منها. وأرغمتني قراءاتي للأعمال الدينية إلى جانب قراءاتي الأخرى وعمري لايتجاوز العاشرة أن أشعر بقوة أن هناك خطأ جوهرياً يشوب جميع الأديان كما درج الناس على فهمها حتى يومنا هذا». واستطاع **روبرت أوين** أن يقنع والده وهو في العاشرة من عمره أنه يمكنه أن يشق طريقه في الحياة بمفرده. فأعطاه والده أربعين شلناً وأرسله إلى لندن كي يعيش مع أخيه الأكبر الذي

يعمل سايسًا فى منطقة هولبورن. وبعد وقت وجيز التحق الصبى للعمل كبقال فى خدمة رجل يدعى **جيمس ماك جو فروج**. وسادت مشاعر الود بين الصبى ومخدومه وهى مشاعر صافية لم يعكرها غير احتدام الخلاف بينهما حول الدين: «إننى لم أنبذ إيمانى بالمسيحية المتأصل فى نفسى إلا عن كره ومضض شديد وبعد أن أرغمتنى على ذلك الصراعات التى نشبت فى عقلى. وعندما وجدت نفسى مرغمًا على نبذ عقيدتى المسيحية ألفيت نفسى مضطراً كذلك إلى رفض سائر الأديان الأخرى لأننى اكتشفت أنها جميعاً تنهض على فكره خيالية مضحكة مفادها: (أن كل إنسان يصنع الصفات والخصائص التى يتسم بها - أى أنه يحدد أفكاره وإرادته وأفعاله وأنه مسئول عنها أمام الله وإخوانه من البشر). وانتهى بى تفكيرى الخاص إلى نتائج مختلفة تمامًا. وهدانى عقلى إلى الاعتقاد بأننى لاأستطيع أن أصنع صفة واحدة من صفاتى لأن الطبيعة هى التى فرضت على هذه الصفات فى حين أن المجتمع يفرض على لغتى ودينى وعاداتى. ومعنى هذا أننى من صنع الطبيعة والمجتمع تمامًا. فالطبيعة أعطتنى الصفات التى اتسم بها ثم يقوم المجتمع بتوجيه هذه الصفات. وهكذا وجدت نفسى بسبب اكتشافى للأساس الخاطئ الذى تنبنى عليه الأديان مضطراً إلى نبذ الإيمان بكل الأديان التى يدين بها البشر. ولكن الروح الدافعة لفعل الخير من أجل كل البشر تملكتنى وحلت فى الحال محل مشاعرى الدينية... الخير ليس من أجل ملة أو حزب أو من أجل دولة أو عنصر بل من أجل الجنس البشرى بأكمله».

ولا شك أن هذه الفكرة تمثل واحداً من أحجار الزاوية فى تفكير **روبرت أوين** الذى يقوم على التنوير وإعمال العقل ويذهب إلى أن الطبيعة البشرية تتميز أصلا بالصلاح والخير وإلى أهمية المجتمع والظروف البيئية فى تشكيل شخصية الإنسان. ومن ثم اهتمامه البالغ فى قابل حياته بقضية التعليم.

ثم التحق **روبرت أوين** للعمل بمحل يمتلكه **فلنت وبالمر** على كوبرى لندن نظير أجر قدره خمسة وعشرون جنيهًا فى العام. ولكن عمله كان شاقًا مضنيًا استمر من الساعة الثامنة صباحاً حتى الثانية ليلا، الأمر الذى هدد صحته من ناحية ولم يسمح له بممارسة ما كان يرنو إليه وهو الاستزادة من المعارف والانكباب على القراءة فى وقت فراغه. ولهذا ترك هذا العمل فى لندن ليلتحق بعمل آخر مماثل فى مانشستر فى ظروف أقل قسوة. وظل يزاول عمله الجديد حتى عام (١٧٨٩). وفى ذلك العام بلغ **روبرت أوين** مرحلة النضج فى الثامنة عشرة من عمره فقرر البدء فى تنفيذ بعض المشروعات الصناعية الصغيرة التى درت عليه شيئًا من الربح ومهدت الطريق إلى إحرازه نجاحًا ماديًا وأدبيًا فائقًا فى حياته اللاحقة. وشجعه نجاحه على التقدم وهو فى الثانية والعشرين لخطبة ابنة رجل صناعة ثرى من أصل أسكتلندى اسمه **دافيد ديل** الذى اعترض بادئ الأمر على زواجه من ابنته بسبب مروقه على الدين. غير أن **روبرت أوين** استطاع بسحر شخصيته أن يتغلب على اعتراض الأب عليه وخاصة لأن الفتاة وقعت فى غرامه. ورغم ضيقها بكفره فقد ظلت تحبه حتى نهاية العمر. وقبل حموه الثرى أن يبيع له مصانعه فى نيولانك بالسعر الذى يحدده زوج ابنته. وأثبت **أوين** كفاءة منقطعة النظير فى إدارة هذه المصانع التى درت عليه أرباحًا طائلة. وكان عدد العاملين بهذه المصانع نحو ألفى عامل خمسمائة منهم من الصبية القادمين من ملاجئ الأيتام. واستاء **أوين** من بشاعة الاستغلال الرأسمالى للأطفال فسعى إلى تحسين ظروف العمل بمصانعه بوجه عام كما كف عن استخدام الأيتام فيها. وأيضاً رفض **أوين** فى مصانعه الأطفال دون العاشرة واشترط أن يتم تشغيلهم بموافقة الوالدين. وفى عام (١٨٠٦) تعطل العمل بمصانعه لمدة أربعة عشر شهراً بسبب الحظر الذى فرضته الولايات المتحدة على صادراتها من القطن إلى بريطانيا، ولكنه بسبب إيمانه بالاشتراكية رفض الاستغناء عن عماله واستمر يدفع أجورهم الأمر الذى زاد من شعبيته وحب العمال له. ونظراً لإيمانه الراسخ بأهمية التعليم فى حياة الإنسان قام بإنشاء مدرسة داخل مصنعه لتعليم الأطفال الذين أحبهم من شغاف قلبه. فضلا عن أنه أقام دار حضانة على أسس حديثة لتعليم الأطفال الرقص الشعبى بالأزياء الشعبية كجزء أساسى من البرنامج التعليمى. وهكذا ذاعت شهرة مصانعه فى نيولاناك فى كل أرجاء العالم لدرجة أن نحو عشرين ألف شخص قاموا بزيارتها خلال عشرة أعوام. وكان من بين زوارها الدوق **نيقولا** الذى أصبح قيصر روسيا فيما بعد. والجدير بالذكر أن قيصر المستقبل ظل يصغى إلى شروحه وآرائه فى إدارة الأعمال ونظام تعاونيات الاشتراكية ما يزيد على الساعتين. والواقع أن **أوين** استطاع بدماثته واعتداله ورقة طباعه أن يجتذب إليه جميع الطوائف على اختلاف مذاهبهم لافرق بين الثوار الراديكاليين أمثال **جيرمى بنثام** الذى ساهم برأسماله فى مشروعاته الصناعية وبين المحافظين أمثال رئيس الوزارة آنذاك الذى قدمه إلى الملكة **فكتوريا** والدوق **أف كنت** والدها وإلى رئيس أساقفة كانتربرى.

ودفعت الرغبة الملحة فى إصلاح المجتمع **روبرت أوين** إلى أن يتقدم عام (١٨١٥) بمشروع قانون لتنظيم عمالة الأطفال. وتحمست الحكومة الإنجليزية لهذا المشروع وأحالته إلى البرلمان الذى خذله لأن عدداً كبيراً من أعضائه كانوا يستثمرون أموالهم فى المصانع ولا ينعون المساس بالأوضاع القائمة ورغم سعيه الحثيث إلى أن يضع موضع التنفيذ أفكاره الاشتراكية عن التعاونيات القائمة على الاقتصاد الموجه فى مجالى الزراعة والصناعة فقد ظل يحظى

تيارات الإلحاد في

باحترام الجميع الكبير منهم قبل الصغير. وذهب **أوين** في حماسه للفكر الاشتراكي التعاوني إلى ضرورة جمع العاطلين في كل قرية وتشغيلهم في مزرعة جماعية بحيث يعيشون في أبنية تحتوي على قاعة عامة للمطالعة ومطبخ عمومي وصالة طعام عمومية وبذلك يكون **أوين** أول من أرسى في الواقع الأوروبي لبنة الفكر الاقتصادي الجماعي. ولكن مشروعاته في الإنتاج الجماعي اصطدمت بعقبات كأداء أهمها نقص رءوس الأموال اللازمة.

وقد أدت أمانة **روبرت أوين** وصراحته في إبداء الرأي إلى تخلي الناس عنه وانفضاضهم من حوله. ففي ١٤ أغسطس عام (١٨١٧) ألقى محاضرة في جمع كبير حضرها مفكرون عظام ورجال اقتصاد كبار أمثال **كموبيت ومالثوس وريكاردو**. وفي هذا الاجتماع أبدى الشاعر **ساوثي** اعتراضاً على أن الدين لاوجود له ولا يلعب أي دور في المجتمعات التي يحلم **أوين** بإقامتها. ورأى **أوين** أن الأمانة تقتضي منه إبداء رأيه بصراحة في هذا الموضوع. فدعا إلى عقد اجتماع آخر بعد أسبوع واحد حيث ألقى فيه خطبة أعدها بحرص شديد. ولكن هذا الحرص لم يمنعه من أن يصرح دون مواربة بعدم إيمانه بالمسيحية وبأنه يعتبر الدين السبب الرئيسي في كل ما يصيب البشرية من شر وبلاء. وأفضى هذا بطبيعة الحال إلى نفور معظم أصحاب السلطان والنفوذ منه مثل رئيس أساقفة كانتربري والنبلاء والوزراء إلخ ... كما كان السبب في القضاء المبرم على اقتراحاته الإصلاحية وعدم اكتراث الحكومة والبرلمان بها. ورغم هذا فإن اليأس لم يتطرق إلى قلبه فأمضى أربع سنوات من عمره (من ١٨٢٤ حتى ١٨٢٨) في محاولة إنشاء مجتمع اشتراكي تعاوني يسير وفق أفكاره ومخططاته. ولهذا اتجه ببصره نحو أمريكا تلك القارة الجديدة التي تفيض بالخيرات وكان قد سبقه إليها مصلح ديني ألماني اسمه **جورج راب** الذي هاجر مع جماعة من أتباعه إلى الأراضي الأمريكية حيث أقاموا مستعمرة في إنديانا يحظرون فيها الزواج وتدخين التبغ أسموها (الهارموني). وفي عام (١٨٢٥) وافق **جورج راب** على أن يبيع مستعمرته **لأوين** وأتباعه الذين أعادوا تسميتها بالهارموني الجديد، ولكن هذه التجربة باءت بالفشل الذريع فقد بلغت خسارة **أوين** فيها أربعين ألف جنيه استرلينياً أصبح بعدها فقيراً معدماً. وبهذا أفل نجمه الساطع في الحياة الإنجليزية. وبحلول عام (١٨٣٤) فقد شعبيته الكاسحة في اتحادات العمال الذين ازوروا عنه. ولم يعد **لأوين** ـ الذي لعب دوراً في حياة إنجلترا لا يقل في أهميته عن الدور الذي لعبه الثائر **توماس بين** فيها ـ مكانة تذكر بين بني جلدته بل مجرد زعيم لجماعة صغيرة من الكفرة والملحدين يتجنبه الناس باعتباره خطراً على المجتمع. ومما زاد الطينة بلة أنه ألقى عام (١٨٣٥) سلسلة من المحاضرات التي تهاجم نظام الزواج بضراوة شديدة من منطلق شيوعي باعتبار أن الزواج جزء لا يتجزأ من النظام الرأسمالي القائم على الملكية الفردية.

وبوجه عام يمكن القول إن أفكار **أوين** المعادية للدين المسيحي أخذت تذيع وتنتشر على نحو ينذر بالخطر منذ عام (١٨٣٧). فقد تجاوز أتباعه ومريدوه كل حدود الكياسة وانتهجوا أسلوباً مستفزاً وطائشاً في زرايتهم بالمسيحية. وعبثاً حاول العقلاء والمعتدلون من أنصار **أوين** إلى الدعوة إلى القصد والاعتدال في النيل من المسيحية حتى لا يكون هذا سبباً في نفور الناس من الأفكار الاشتراكية. والجدير بالذكر أن **تشارلس سوث ويل** (١٨١٢ ـ ١٨٦٠) ـ وهو أحد أنصار **أوين** ـ رفض التخفيف من ضراوة هجومه على الدين باعتباره عائقاً في سبيل تقدم الإنسانية وانتشار الفكر الاشتراكي. ناهيك عن **وليم تشيلتون** (١٨١٥ ـ ١٨٥٥) نشر أفكاره الإلحادية بكل صراحة في المجلة التي أسسها بعنوان «**عرافة العقل**» وفي يناير (١٨٤٣) حكم على **توماس باترسون** ـ وهو أيضاً أحد المشايعين **لأوين** ـ بالسجن لمدة شهر بتهمة عرض الكتب المجدفة والبذيئة في واجهة مكتب تحرير هذه المجلة.

وفي أيام تألق مذهب **أوين** وأوج مجده أصاب الذعر والفزع رجال الكنيسة الإنجليزية عندما شاهدوا الجماهير تنصرف عن كنائسهم للاستماع إلى المحاضرات التي يلقيها أعوانه في قاعاتهم (المعروفة باسم قاعات العلوم) عن المذهب الاشتراكي وعن إنكار الدين، الأمر الذي حدا بالقس **هيوستوويل** أن يصف **روبرت أوين** في اجتماع عقد في مانشستر بقوله: «إنه رسول الكفر الحديث **وتوماس بين** هذا الزمان»، وحتى ندرك مقدار خطره وخطر أتباعه على الرأي العام يكفي أن نقول إنهم في عام واحد هو عام (١٨٤١) ألقوا ما يقرب من سبعمائة وخمسين محاضرة في الدين والأخلاق. ويذكر في هذا الصدد أن أنصار **أوين** أنشئوا تنظيماً مناهضاً للدين باسم «**الاتحاد المعادي للاضطهاد**» كان الهدف من ورائه جمع الأموال والتبرعات لمساعدة من يتعرضون للخسف والاضطهاد بسبب كفرهم وإلحادهم مثل الاضطهاد الذي تعرض له **تشارلس سوث ويل**. وقد لعب اثنان من أتباع **أوين** هما **مالتوس ريال وهوليوك** دوراً بارزاً ونشيطاً في إنشاء هذا الاتحاد. فضلا عن أن «قاعات العلوم» التي يملكها أتباع **أوين** كانت المنابر الأساسية التي استخدمها المناهضون للدين في الدعوة إلى التحرر منه. ولكن هؤلاء الأتباع اضطروا عندما تراكمت عليهم الديون إلى إغلاق هذه القاعات وبيعها. وهكذا فقد أعداء الدين المسيحي منابرهم ولم يجدوا أية أماكن بديلة يلقون منها محاضراتهم فبارت تجارتهم وأصابها الكساد باستثناء فئة قليلة تعد على الأصابع مثل **هوليوك** ظلت ترفع راية الكفر وتعمل على ترسيخ الفكر العلماني في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً.

إنجلترا القرن الماضى

٣ ـ اليونيتاريون وقانون التثليث

المذهب اليونيتارى ضرب من ضروب الهرطقة التى أصابت الدين المسيحى مما أصابه من هرطقات. وينكر أتباع هذا المذهب الثالوث فهم يؤمنون بأن المسيح أقنوم واحد وليس ثلاثة أقانيم كما يذهب إلى ذلك التقليديون من المسيحيين.

من المؤكد أنه على الرغم من أن القوانين الإنجليزية ظلت تحتفظ بتشددها فى أمور الهرطقة والمروق على الدين ولكن من الناحية الشكلية فقط فإن إنجلترا فى القرن الثامن عشر شاهدت من الناحية الفعلية ـ باستثناء بعض الحالات المتفرقة قدراً موفوراً من الحرية الدينية والتسامح الدينى لم يكن متوفراً فى معظم أرجاء أوروبا... هذا بالرغم من أن إنجلترا لم تقم بإلغاء قانون الاختبار لعام (١٦٧٣) إلا فى عام (١٨٢٩). وينص قانون الاختبار على ضرورة تناول الموظف العام قبل توليه لوظيفته العامة. وكما أسلفنا فى موضع آخر ظلت هذه السماحة سائدة حتى اندلاع الثورة الفرنسية عام (١٧٨٩). حتى الملحدون والتأليهيّون أنفسهم لم يتعرضوا لعقاب القانون ماداموا لم يسعوا إلى استفزاز الرأى العام وليس أدل على ذلك من أن اثنين من التأليهيين فى القرن الثامن عشر وهما **كونيورز ميدلتون وتوماس تشب** استطاعا أن ينجوا بنفسيهما من المتاعب بتوخى الحكمة والحذر وإمتناعهما عن الزراية بالمسيحية والتحرش بها على نحو فاضح. ومعنى هذا أن التأليهيين الذين تعرضوا لعقاب القانون هم أولئك الذين ساروا على درب الثائر السياسى **توماس بين** فى استهزائه الفاضح بالدين المسيحى.

نبدأ بقسيس يونيتارى عجوز اسمه **فرانسيس ستون** أنكر الثالوث ونادى بأن المسيح أقنوم واحد سكتت الكنيسة على هرطقته حتى عام (١٨٠٧) ففى هذا العام ألقى بعض المواعظ على زملائه من رجال الكهنوت أنكر فيها مولد المسيح الخارق للطبيعة مؤكداً أن المسيح مجرد إنسان ورافضاً مذهب التثليث ودفع هذا القسيس المارق بنزق الكنيسة الإنجليزية دفعًا إلى اضطهاده. وشعرت الدولة بالحرج فقد كان **أستون** طاعناً فى السن وشعرت أن تقديمه للمحاكمة سوف يجلب عليها المتاعب. بل إنه سوف يثير عطف زملائه من رجال الدين ممن لا يوافقونه على آرائه. وانعقدت محكمة كنسية فى لندن يرأسها أسقف لندن واستدعت **ستون** للمثول أمامها وطلبت إليه أن يحدد بنفسه إذا كان وفقاً للقسم الأنجليكانى الذى قطعه على نفسه أن يستمر فى الحصول على معاشه ومسكنه الذى توفره الكنيسة للأكليروس. وهب اليونيتاريون المؤمنون بأن المسيح أقنوم واحد للدفاع عنه. ولكن المحكمة الكنسية وجدت أنه مذنب فقامت بشلحه وتجريده من وظيفته وهما عقوبتان أبعد ما يكونان عن القسوة أوالصرامة. وانتهز الليبراليون هذه الفرصة للهجوم على تزمت الكنيسة الأنجليكانية وجعلوا من محاكمة **ستون** قضية رأى عام ظهر فيها هذا المهرطق وكأنه ضحية التنكيل والاضطهاد الدينى الغاشم.

غير أن عقاباً صارمًا لحق بيونيتارى آخر يعمل صانعًا للأحذية اسمه **دانييل إسحاق إيتون** ليس بسبب معتقداته اليونيتارية ولكن بسبب ترويجه لأفكار **توماس بين** السياسية والتأليهية الهدامة. كان **إيتون** ناشراً وبائعًا للكتب يدعو إلى الأفكار الراديكالية فى مجال السياسة. فى عام (١٧٩٣) قدمته السلطات الإنجليزية للمحاكمة بتهمة توزيع وبيع كتاب توماس بين **«حقوق الإنسان»** ثم عادت وبرأته من تهمة مماثلة عام ١٧٩٤ ولكنها نجحت فى إثبات هذه التهمة عليه فى العام التالى (١٧٩٥) الأمر الذى اضطره إلى الهرب إلى أمريكا حيث بقى أربعة أعوام عاد بعدها إلى بلاده لتزج به السلطات الإنجليزية فى السجن لمدة خمسة عشر شهراً وتصادر أملاكه وتأمر بحرق كتبه التى يقدر ثمنها بنحو ثلاثة آلاف جنيه إسترلينى. ولم ينجح السجن فى إصلاحه إذ رجع إلى سابق حاله وأعاد نشر كتاب **توماس بين** المحظور **«عصر العقل»**. وفيما بعد نشر **إيتون** ملحقًا لكتاب **«عصر العقل»** كان مؤلفه **بين** قد ألفه فى فترة هجرته إلى أمريكا. وفى عام (١٨١٢) رفعت محكمة الملك ـ وهى أعلى سلطة قضائية فى البلاد ـ قضية ضد **إيتون**. وتكونت هيئة المحلفين التى حاكمته من التجار الذى يؤمنون بالمسيحية إيماناً تقليدياً ولم يوكل **إيتون** محامياً للدفاع عنه فقد آثر أن يدافع عن نفسه بنفسه، ولكن القاضى اللورد **إلينبورو** كان فظاً معه ولم يعطه أية فرصة لنفى تهمة التجديف الموجهة ضده. فقد أسكته القاضى بمجرد أن سمعه يقول إن الكتاب المقدس ملىء بالمتناقضات ولم يسمح له بالاستمرار فى الكلام أو شرح وجهة نظره متهماً إياه بتسفيه المسيحية والحط من شأنها واحتج **إيتون** على هذا الاتهام ودفع ببطلانه. فسمح له القاضى بعد لأى أن يقرأ خطبة تهدف إلى إثبات رحمه الله وأنه ليس الإله المنتقم الجبار الذى يصفه لنا العهد القديم. ومع ذلك فقد اتهمه الادعاء بالتجديف وحكمت المحكمة عليه بأنه مذنب دون مراعاة لسنه التى تجاوزت الستين. وأمرت المحكمة بإيقافه فى المشهرة وإيداعه سجن نيوجيت لمدة ١٨ شهراً. ورغم ذلك لم يرعو **إيتون** فقد أصدر طبعة جديدة من **«عصر العقل»** كما نشر كتاباً مهرطقاً عن المسيح ألفه الفيلسوف الألمانى الملحد **هولباخ**. ولهذا حكمت عليه المحكمة بأنه مذنب ولكنها فى هذه المرة لم تقم بسجنه بسبب تقدمه فى السن وتدهور صحته تدهوراً أدى إلى وفاته عام (١٨١٤). وأثارت قضية **إيتون** حنق الشاعر الرومانسى المعروف **شلى** الذى كان آنذاك فى العشرين من عمره فكتب مقالا يدافع فيه عن حق الإنسان فى التعبير عن نفسه وآرائه بكامل حريته ويتهم القاضى المشار إليه بالظلم. والجدير بالذكر أن **إيتون** لم يحاكم أساساً بسبب إيمانه بالمذهب

تيارات الإلحاد في

التأليهي بل بسبب الترويج لآراء **بين** الثورية الهدامة.

ولا ينبغي أن تفوتنا الإشارة إلى الدور البارز الذي لعبه **وليم سميث** في ترسيخ الحرية الدينية كان **وليم سميث** رجلا شديد الغنى يملك ثروة من الصور والرسوم واللوحات النادرة وعضواً مهماً في البرلمان الإنجليزي عرف بدفاعه عن برامج الإصلاح الراديكالية مثل إلغاء تجارة العبيد وتوسيع نطاق حق الانتخاب والتمثيل النيابي السليم. ونذر نفسه لمدة عقود للمطالبة بإلغاء قوانين الاختبار التي سبق الإشارة إليها حتى تتحقق الفرص المتساوية بين أتباع الكنيسة ومناهضيهم من المنشقين. ويرجع إلى زعامته الفضل في نجاح الحملة الداعية إلى إتاحة المذهب اليونيتاري المنكر للتثليث. وبلغ إيمانه بالحرية مبلغاً جعله يذهب إلى أنه من حق كل إنسان أن يعبر عن رأيه بشأن الله. بل إن مشروع القانون الأصلي الذي تقدم به إلى البرلمان الذي لم يوافق على كل تفاصيله لم يسع إلى الاعتراف بشرعية المذهب اليونيتاري فحسب بل إلى الاعتراف بحق **توماس بين** وأتباعه في الدفاع عن المذهب التأليهي. ورغم أن **سميث** نجح في إقناع مجلس العموم بوجهة نظره فإن رئيس أساقفة كانتربري حال دون موافقة مجلس اللوردات على مشروعه. ومع ذلك فقد وافقه رئيس أساقفة **كانتربري** على رأيه المنادي بعدم اعتبار إنكار التثليث جريمة يعاقب عليها القانون ومن ناحيته وافق **سميث** على رأي أساقفة كانتربري بترك مسألة تجريم التجديف في يد القانون العام حتى لا يتشجع الناس على التطاول على الله والدين وبعد مداولات كثيرة ومشاورات طويلة دارت بين الرجلين وصلا إلى ضرورة معاقبة التجديف في حق الله وليس في حق المسيح أو الروح القدس ورغم أن **سميث** لم يوافق على تسخير القانون لحماية الدين المسيحي والكتاب المقدس فإنه تنازل لرئيس أساقفة كانتربري عن رأيه حتى يسمح هذا المسئول الديني بإباحة إنكار المذهب اليونيتاري للتثليث. وعلى أية حال أراد **سميث** أن يتحاشى إغضاب الغيورين على الدين المسيحي. ولكن التنازلات التي قدمها **سميث** لرئيس أساقفة كانتربري لم تكن كافية لإرضاء الحكومة الإنجليزية. فقد عبر اللورد **إلدون** واللورد **إلينورا** عن اعتراضهما على مشروعه وأصرا على أن يعد **سميث** صياغته بحيث ينص فقط على إلغاء تلك الفقرات من القانون التي توقع العقاب على أتباع المذهب اليونيتاري ووعداه نظير ذلك بحث البرلمان للإسراع في إصدار تعديله المقترح. ووافق **سميث** على هذه المساومة فانتقده الفيلسوف **جيرمي بنثام** ولامه على التنازلات التي قدمها للكنيسة والدولة. وهكذا بقي النص القانوني القديم قائماً الذي يعتبر المسيحية جزءاً لا يتجزأ من قانون البلاد. هذه هي الظروف التي ظهر فيها قانون التثليث الذي كان في الأصل يسمى «قانون إعفاء الأشخاص الذين ينتهكون مذهب التثليث المقدس من توقيع بعض العقوبات المعينة عليهم». وتنص الفقرة الأولى من هذا القانون على إلغاء المادة الموجودة في قانون التسامح لعام (١٦٨٩) الخاصة بحرمان غير المؤمنين بالثالوث المقدس من المزايا، كما أن الفقرة الثانية منه تنص على إلغاء المادة الموجودة في قانون التجديف للعام نفسه (١٦٨٩) الخاصة بمعاقبة الأشخاص الذين ينكرون أياً من الأقانيم المقدسة الثلاثة. وأدى إجراء هذه التغيرات على قانون التسامح إلى أن يتمتع بهذا التسامح أتباع المذهب اليونيتاري الرافض للتثليث دون أن يحدد القانون الجديد هذا المذهب بالاسم وعند تقديم مشروع القانون الجديد إلى مجلس اللوردات لإقراره قال رئيس أساقفة كانتربري إن الهدف من ورائه هو إلغاء العقوبات وإزالة المعوقات التي تقف في طريق عبادة اليونيتاريين حتى يتمتعوا بما تتمتع به سائر الطوائف البروتستانتية من حرية الضمير في تفسير الكتاب المقدس على النحو الذي يرون، وأن هذا خير دليل على سماحة كنيسة إنجلترا.

ويمكن القول إن صدور قانون التثليث ـ رغم كل ما شابه من عيوب ـ كان بمثابة انتصار عظيم للمهرطقين من أتباع المذهب اليونيتاري في إنجلترا بل امتدت سماحة هذا القانون لتشمل غير المسيحيين مثل اليهود والمسلمين والتأليهيين واللا أدريين بل والملاحدة أنفسهم. ولكن العيب في هذا القانون الجديد أنه بتأكيده للنص الوارد في القانون الجنائي العام بأن المسيحية دين الدولة أتاح للقضاة المحافظين فرصة لمعاقبة اليونيتاريين وغيرهم وفقاً لما يتراءى لهم. ويؤكد علماء القانون الإنجليزي أن الحرية الدينية الكبيرة التي تمتعت بها إنجلترا لم تكن محصلة أي نص قانوني واضح وصريح خاص بحقوق الإنسان بل جاءت نتيجة غض كثير من القضاة النظر عن الفقرات الواردة في القوانين بشأن محاسبة ومعاقبة المارقين على الدين. أي أنها **حرية براجماتية مبنية** على تعمد عدم الالتفات أو ما نسميه باللغة العربية الدارجة على «الاستعباط». والعيب المهم في اتباع هذه السياسة أنها تعتمد على مزاج القاضي وتفكيره. ومع هذا فلا مناص من القول بأن قانون التثليث كان خطوة كبيرة إلى الأمام وانتصاراً حقيقياً للحرية الدينية.

وفي نهاية العقد الثاني تقريباً من القرن التاسع عشر تعرضت الصحافة الإنجليزية للمضايقات نتيجة سياسة الحكومة بفرض ضرائب على أسعار الورق الأمر الذي جعل سعر الصحيفة يرتفع إلى ما يقرب من الشلن. وأراد الكاتب والصحفي الكبير **وليم كوبيت** (١٧٦٣ ـ ١٨٣٥) أن يوفر للشعب الفقير فرصة الاطلاع على الكتابات الراديكالية الداعية إلى الثورة والإصلاح فهداه تفكيره إلى الاحتيال على قانون الضرائب المفروضة على ورق الصحف بأن أصدر صحيفة في ورقة كاملة غير مطوية تباع بنحو أربع

إنجلترا القرن الماضي

بنسات. فأقبل الناس على شراء صحيفته الإصلاحية إقبالا عظيمًا وارتفعت أرقام توزيع صحيفته إلى أربعين ألف نسخة. فاقتدى به **ووكر** في إصدار مجلته **«القزم الأسود»**، فامتلأت لندن بمثيلات هذه الصحف والمجلات الراديكالية التي أغرى رخص ثمنها الفقراء بشرائها. وفي خلال العقد الثاني من القرن التاسع عشر أرادت الحكومة أن تستأصل شأفة المعارضة الراديكالية التي واجهتها وخاصة معارضة أنصار الثائر **توماس بين** الذين مزجوا في كتاباتهم بين مهاجمة الفساد السياسي والاجتماعي والزراية بالدين المسيحي. ولاحظت الحكومة أن تقديم المعارضين للمحاكمة بتهمة القذف والتشهير سياسة لا تؤتي ثمارها لأنها في العادة تبوء بالفشل وبراءة المتهمين فضلا عن أن الرأي العام كان يحلو له أن يقرأ هجومًا على رجال الدولة والسياسة ولكنه كان يسخطه التطاول على الله والتجديف على الدين. ولهذا أصدر وزير الداخلية اللورد **سيدموث** عام ١٨١٧، أوامره إلى القضاة بتقديم المعارضين للحكومة بتهمة التجديف كلما أمكن ذلك وعدم الاكتراث كثيراً بتهمة القذف والتشهير.

وفي تلك الفترة كان **كوبيت** قد فر هارباً إلى أمريكا ليخلو المسرح تمامًا أمام الثائر السياسي **توماس وولر** الذي بدأ إصدار مجلته الراديكالية **«القزم الأسود»** وفي عام (١٨١٧) استطاع بكتاباته الثورية أن يؤلب الطبقات الفقيرة ضد الحكومة بسخريته اللاذعة من رجال الدولة. كان **وولر** حصيفاً فتحاشى الخوض في أمور الدين وقصر هجومه على السياسة ولهذا عجزت الحكومة عن اتهامه بالتجديف فاضطرت مرتين متتاليتين إلى تقديمه للمحاكمة بتهمة القذف والتشهير التي كانت المحكمة تبرئه منها في كل مرة يمثل أمامها.

وظهر آنذاك صوت معارض آخر لقسيس يونيتاري اسمه **روبرت أسبلاند** الذي نشر مواعظه في التجديف. وذهب في هذه المواعظ إلى نفس ماذهب إليه رجل القانون **فيرنو** من قبل وهو أن مبادئ المسيحية الحقة تتعارض مع تقديم أي مسيحي إلى المحاكمة بتهمة التجديف لأن التجديف علاقة بين العبد وخالقه. بل إنه استشهد برأي المؤرخ الوثني الروماني **تاسيتوس** القائل «دع الدينونة للديان». ورأى **أسبلاند** أن الدولة ليس من حقها أن تحاسب أي مواطن على آرائه في الدين مهما كانت هذه الآراء، وأن معظم الذين تتهمهم الحكومة بالتجديف ليسوا مجدفين في واقع الأمر بل هم أناس يختلفون مع الكنيسة في فهمهم للدين وتفسيرهم له. وأصر **أسبلاند** على اعتبار الحرية كلا لا يتجزأ بمعنى أن الإنسان حر في اعتناق ما يشاء من آراء، وذهب إلى أن الرأي الذي يتبناه السواد الأعظم من أية أمة لا يبرر له استئصال أو استبعاد ما يخالفه في الرأي لأن مصلحة المجتمع ككل تقتضي وجود مثل هذه الآراء المخالفة ودلل على ذلك بأن المجتمع كان يعتبر فيما مضى بعض الآراء مهرطقة ولكنه عاد واعتنقها. فضلا عن أن الأغلبية كثيراً ما تتهم إنساناً بالهرطقة زوراً وبهتاناً. واعترف **أسبلاند** بأن الحرية تنطوي على بعض المحاذير من بينها احتمال التطاول على المقدسات. ولكنه رأى أنه ليس من حق الدولة أن تتدخل لردع هذا التطاول بل تترك أمر عقابه للخالق. ولم تكترث حكومة المحافظين آنذاك بمثل هذه الآراء فقد ألقت القبض في عام (١٨١٧) على عشرات الناس وزجت بهم في السجون لتضطر في نهاية الأمر لتبرئتهم إما بسبب عدم ثبوت التهمة أو بسبب الضغوط الشديدة التي مارسها الليبراليون عليها، مثل قضية قسيس يونيتاري من مدينة ليفربول اسمه **جون رايت**. فقد أثار تقديم الحكومة لهذا الرجل إلى المحاكمة عاصفة من الاستنكار رغم فداحة التهم الموجهة ضده وهي إنكار ألوهية المسيح والتثليث وخلود الروح وكذلك إنكار اليوم الآخر. وانبرى للدفاع المجيد عن **رايت** نفر من الليبراليين يتزعمهم **الإيرل جراي** عضو مجلس اللوردات البريطاني. وأيضًا هاجم **جراي** بشدة الأوامر التي أصدرها للقضاة الإنجليز اللورد **سيدموث** للتنكيل بالمجدفين. وما كادت الحكومة البريطانية المحافظة تفرغ من مشكلة القس اليونيتاري **جون رايت** حتى واجهتها مشكلة أشد تعقيداً وأكثر تفاقماً. وهي مشكلة رجل شديد العناد والبأس والمراس اسمه **وليم هون**.

٤ ـ وليم هون (١٧٨٠ ـ ١٨٤٢)

بالرغم من عناده وصلابته لم يكن **وليم هون** يجنح بطبعه إلى المشاكسة أو يميل إلى المنازعات أو يحب الاستشهاد. بل كان ذا طبيعة سهلة تتحرق شوقًا إلى رفع الظلم عن كاهل المظلومين والمطحونين.

ولد **وليم هون** في مدينة بات بإنجلترا بتاريخ ٣ يونيه عام (١٧٨٠) في عائلة بروتستانتية فقيرة وشديدة التدين تناصب العداء لمذهب **الميثوديزم** المقترن باسم المصلح الديني المعروف **جون ويسلي**. ومن فرط عداوة والديه **لجون ويسلي** دأبا على وصفه بالشيطان العجوز. ولكن الأيام جعلت **وليم هون** يغير موقفه من هذا الرجل ويدرك خطأه وخطأ عائلته في حقه.

تلقى **وليم هون** تعليمه في طفولته على يد مديرة مدرسة أرستقراطية تدعى السيدة **بيتردج** وبسبب جده واجتهاده أصبح الطفل أثيراً إلى قلبها. كان **هون** في السادسة من عمره عندما حانت ساعة هذه السيدة العطوف فأصر على ملازمتها في غرفتها وقت احتضارها وعندما جاء القسيس ليعطيها التناول الأخير لاحظ الصبي أن هالة من القداسة تحيط به. ولم تفارق ذاكرة الطفل طيلة حياته صورة القسيس وهو يضع يده الحانية على رأسه كي يباركه. ولما علم فيما بعد أن الشخص الذي باركه بكل ذلك الحنان ليس سوى الشيطان العجوز **جون ويسلي** رق قلبه نحوه وأدرك خطأ موقف والديه

تيارات الإلحاد فى

المتحيز ضده. فضلا عن أن **وليم** كان بطبعه يمقت التعصب الطائفى. فبالرغم من أنه منذ نعومة أظافره نشأ وترعرع فى بيئة بروتستانتية فقد قبل دعوة طفلة صديقة له للصلاة فى كنيسة كاثوليكية فوجد نفسه مفتوناً بجمال طقوسها وسحر شعائرها.

بدأ **هون** قراءة الكتاب المقدس فى طفولته بتشجيع من والديه ثم طالع رواية **جون بنيان** الدينية **«رحلة الحاج»**. وفى التاسعة من عمره التقى فى أحد أحياء لندن بواحد من معارفه الأطفال الذى أبلغه بأمر اندلاع الثورة الفرنسية وكيف هاجم الشعب فى باريس سجن الباستيل واستولى عليه بعد أن شنق مأمور السجن، وكيف تم إطلاق سراح جميع السجناء فيه قبل هدمه بالكامل وتسويته بالأرض. والغريب أن الصبى **هون** تشرب منذ نعومة أظافره من أمه وخالته روح المحافظة والعداء للفكر الثورى والنظام الجمهورى. وليس أدل على ذلك من أنه سطر وهو فى الثانية عشرة من عمره قصيدة شعر ضد الثورة الفرنسية قام والده ـ من فرط إعجابه بها ـ بطبعها.

أظهر **هون** منذ يفاعته اهتماماً واضحاً بالمكتبات التى تبيع الكتب وخاصة مكتبة فى منطقة تشانسرى لين فى لندن يملكها رجل فى نحو الأربعين من عمره اسمه **توماس سبنس**. كان **سبنس** يعلن عن بيع الكتب والملازم التى يقوم بنشرها بنفسه. ويبدو أن هذا الرجل كان يميل إلى الأفكار الاشتراكية ويؤمن أن الشعب يجب أن يكون المالك الحقيقى للأرض. وقد صدمت مشاعر الصبى **هون** وهو فى الثانية عشرة من عمره عندما رأى يوم ٦ديسمبر (١٧٩٢) بعض ضباط البوليس يقتادون **سبنس** إلى قسم الشرطة بتهمة أنه غشهم وباع لهم كتاباً من الشعر من تأليفه بعنوان «حقوق الإنسان» بدلا من كتاب «حقوق الإنسان» (جزء ٢) **لتوماس بين**. ولم تمر أيام قليلة حتى أعاد البوليس القبض عليه لأنه باع كتاب **توماس بين** المحظور «حقوق الانسان». ثم علق البوليس تنبيهاً فى واجهة المحل مفاده أنه تم القبض على صاحب المكتبة والزج به فى السجن لأنه يبيع الكتب المهيجة للخواطر والمثيرة للفتن وأن ذلك تحذير لكل من يحذو حذوه. وفى الثالثة عشرة من عمره التحق **وليم هون** للعمل المضنى والشاق كناسخ فى مكتب المحامى نفسه الذى كان والده يعمل فيه. وترويحاً عن نفسه اعتاد الصبى الذهاب إلى المسرح دون علم والديه. ولاحظ الأب شدة اهتمام ابنه بالقراءة فأعطاه نسخة من كتاب **«التماس العذر للكتاب المقدس»**. وهو كتاب ألفه الأسقف **واتسون** لتفنيد المحاجات التى ساقها **توماس بين** فى «عصر العقل» للدعوة إلى المذهب التأليهى. وعن طريق الرد وقف **هون** على وجهة نظر **توماس بين** التى تنكر الدين وتدافع عن المذهب التأليهى.

بدأ **وليم هون** حياته مؤمناً بالمذهب اليونيتارى فى فترة حداثته. وهو مذهب يرفض كما أسلفنا الإيمان بأن الأقانيم الثلاثة ليست سوى أقنوم واحد هو الله الأحد. عندما بلغ **هون** السادسة عشرة انضم إلى جمعية لندن للمراسلات التى سبق الإشارة إليها. وقد شاهدت تلك الفترة من تاريخ إنجلترا (التى أعقبت الثورة الفرنسية) عدداً ضخماً من مداهمات الشرطة لأصحاب الفكر الحر والزج بهم فى السجون. فعلى سبيل المثال ألقت الشرطة القبض أربع مرات على **سبنس** صاحب المكتبة الذى سبق الإشارة إليه وقامت السلطات بسجنه ثلاث مرات فى خلال ثلاث السنوات التى قضاها فى لندن. وفى عام (١٨٠١) مثل **سبنس** أمام المحكمة بتهمة الترويج للأفكار الهدامة فوقعت عليه غرامة قدرها خمسون جنيهاً وألقت به فى السجن لمدة عام كامل. وفى تلك الآونة كان عدد من أبرز مفكرى وكتاب إنجلترا مثل **وليم كوبيت** يقضون فترات عقوبتهم فى السجون.

تأثر **وليم هون** تأثراً واضحاً بأفكار **روبرت أوين** الاشتراكية معرضاً حياته للخطر والسجن والنفى خارج البلاد وتحقير السلطات له بوضعه فى المشهرة. ثم انتقل للعمل فى مكتب محام جديد يؤمن بالدين فى مدينة صغيرة بعيدة عن العاصمة اسمه **جفريز** الذى أصر على ضرورة حضور **وليم** الصلاة فى الكنيسة كل يوم أحد. ولكن مواعظ القسيس المملة زادت من نفوره من الدين. فقرر فى سن الثانية عشرة أن يعود إلى لندن للاستزادة من الأدب. وهناك استأجر مسكناً فى بيت تعيش فيه أرمله تقية ورعة اسمها **مسز جونسون** لها ابنة جميلة وجذابة تدعى **سارة**. وبلغ مقت **هون** للدين المسيحى حداً جعله يرفض مرافقة هذه الفتاة (التى أصبحت زوجته فيما بعد) وأمها إلى الكنيسة. وفى عام (١٨٠٠) تزوج **هون** وهو فى العشرين من سارة، وبعدها نبذ عمله ككاتب محام وافتتح دكاناً لبيع الأدوات المكتبية فضلا عن بيع الكتب وإقراضها. غير أن هذا المشروع التجارى باء بالفشل الذريع لأن المكان الذى أقام فيه دكانه كان نائياً وغير مناسب. الأمر الذى دعاه إلى استئجار محل آخر أكثر قرباً من العمار حيث انتقل إليه هو وزوجته ورضيعهما. ويذكر أن **هون** قدر له أن ينجب أحد عشر طفلا معظمهم من البنات. وبفضل حبه العميق للكتب استطاع أن يجتذب إلى دكانه عدداً كبيراً من الزبائن الذين أقبلوا على شراء الكتب منه. وبهذا استطاع أن يجمع ثروة كبيرة. ولكنه فشل فى الاحتفاظ بثروته التى بددها فى مشروعات تهدف إلى إصلاح المجتمع. فقد دفعته رغبته العارمة فى إصلاح المجتمع إلى إنشاء مكتب أسماه مكتب الهدوء فى ديسمبر (١٨٠٦). واشترك معه فى تأسيس هذا المكتب زميل له فى بيع الكتب يدعى **جون بون**. وكان هدف **هون** من إنشاء هذا المكتب القيام ببعض الأعمال المصرفية مثل التوفير والتأمين وخلق فرص العمل. ورغم أنه كان يعمل سكرتيراً لهذا المكتب دون أن

إنجلترا القرن الماضي

يتقاضى عن عمله الإدارى فيه أى أجر فقد انتهى هذا المشروع الإنسانى الطموح إلى إفلاس صاحبه لدرجة أنه أصبح عاجزاً عن دفع ايجار مسكنه الأمر الذى اضطره إلى الانتقال إلى بيت حماته ليعيش معها تحت سقف واحد. والغريب أن هذا الفشل لم يفت فى عضده أو يقضى على تفاؤله. ولكن صحته أخذت فى التدهور فأصابته الحمى الروماتيزمية فى شتاء عام (١٨٠٨) كما أصاب الشلل يده اليمنى لعدة شهور مما اضطره إلى استخدام يده اليسرى فى الكتابة وإدارة أعماله.

رغم انتصار الإنجليز على **نابليون** فى موقعة **واترلو** فإنهم شهدوا نحو عام (١٨١٥ ـ ١٨١٦) زيادة كبيرة فى عدد العاطلين عن العمل وقام العمال فى المصانع بتحطيم الآلات لأنها تسبب البطالة وتؤدى إلى الاستغناء عن الأيدى العاملة وتعاظم السخط بين عدد من أفراد الشعب الإنجليزى فاعتنقوا الأفكار الثورية المتطرفة وآمنوا أنه لاسبيل إلى إصلاح المجتمع إلا عن طريق استخدام العنف وهو الرأى نفسه الذى انتهى إليه المتمرد **توماس سبنس** (المتوفى عام ١٨١٤) ولكن الدعوة إلى الفكر الثورى ظلت منحصرة فى نطاق ضيق دون أن تجد استجابة عريضة من جمهور الشعب الذى فضل عدد منه أن يتقدم بالتماس بالإصلاح إلى ولى العهد. أما أتباع الثائر **توماس سبنس** أمثال **آرثر تسيلوود** ممن اختاروا سبيل الثورة والعنف فقد خططوا للاستيلاء على سجن لندن أو برج لندن الشهير والإطاحة بالحكومة التى تبث جواسيسها فى صفوف المتآمرين مما مكنها من إحباط المؤامرة ضدها. وأيضاً خطط المتآمرون لعقد اجتماع شعبى كبير يتحدث فيه كبار زعماء الإصلاح ولكن هذه الخطة باءت بالفشل كذلك. فقد رفض معظم زعماء حركة الإصلاح التحدث فى الاجتماع الذى اقترح عقده فى ١٥ نوفمبر (١٨١٦). والتمس أحد زعماء الإصلاح المتحمسين لعقد الاجتماع (وهو **هنرى هنت**) المشورة لدى المصلح المعروف **وليم كوبيت** فنصحه بتقديم وثيقة معتدلة فى لهجتها إلى البرلمان بحيث تخلو من الشطط الذى اتسمت به الوثيقة التى اعتزم الثائر **تسيلوود** تقديمها. وأرادت أن تنتهز هذه الفرصة لتمزيق شمل المتمردين والقبض على زعمائهم فتعمدت أن تنشر وثيقة **تسيلوود** المهيجة للخواطر وأن تتجاهل الوثيقة البديلة المعتدلة اللهجة. ويجدر بالذكر أن الثائر **تسيلوود** نجح فى (٢ديسمبر عام ١٨١٦) فى الاستيلاء على سجن لندن المشار إليه. كما تمكن بعض أعوانه من الاستيلاء على بنك إنجلترا باستخدام بعض الأسلحة المسروقة، ولكن نجاح هذا التمرد كان محدوداً للغاية فقد فشل فى اجتذاب الناس إليه. صحيح أن بعض أعمال العنف والنهب وقعت، ولكن لهيبها سرعان ما انطفأ. وفى هذا الجو الذى يمور بالغليان الاجتماعى استطاع **وليم هون** أن يشق طريقه إلى عالم الشهرة والمجد كمعلق سياسى ساخر. فقد أصدر مجموعة من الكتيبات الصغيرة التى تسجل أحداث العنف فى تلك الفترة تحت عنوان «**سجل دعاة الإصلاح**»، الذى اعتبره الراديكالى الثرى **فرانسيس بلاس** (١٧٧١ ـ ١٨٥٤) فى مرتبة كتابات **وليم كوبيت**. والجدير بالذكر أن **هون** فى تلك الفترة من حياته كان فى مسيس الحاجة إلى مساندة هذا الرجل الثرى الذى يخفى ثوريته ولايعلن عنها.

ومما يدل على مدى الغليان الاجتماعى الذى عانت منه إنجلترا آنذاك أن ولى عهدها توجه إلى مجلس العموم لإلقاء كلمة تعبر عن عزمه على التصدى بقوة وحزم للتمرد وأعمال الشغب. وبعد أن انتهى من إلقاء كلمته انصرف من البرلمان فى عربته فتجمهر حوله جمهور غفير من الفقراء الساخطين. وقذف أحدهم نافذة العربة بحجر فأحدث كسراً فى زجاجها. وسارعت حاشية الأمير بوضع قبعة فى مكان الزجاج المكسور. تعمد أعداء الإصلاح الاجتماعى تضخيم هذه الحادثة فزعموا أنها محاولة من جانب الإصلاحيين وأتباعهم لاغتيال مليك البلاد المزمع. ولم يتطل هذا الادعاء على **هون** فسطر فى سجله سخرية لاذعة من هذا الافتراء الذى دلل عليه بقوله إن الزجاج المكسور كان نتيجة إلقاء حجر وليس نتيجة إطلاق رصاصة وإلا لما أمكن ملء الفراغ الناجم عن الكسر بقبعة. فلو كان هناك إطلاق رصاص بالفعل لما كانت هناك أية جدوى فى ملء هذا الفراغ بقبعة. وحققت هذه النبذة الساخرة نجاحاً وذيوعاً بين القراء فشجعه هذا على الاستمرار فى الكتابة الساخرة. فتجرأ ونشر ثلاث محاكاة لـ «كتاب الصلاة العامة» تحمل العناوين التالية: «التعاليم الدينية الخاصة بالمرحوم **چون ويلكس**» و«عقيدة الحاصل على راتب دون أداء عمل» و«الطقوس السياسية» وفيها استغل **هون** القالب الأدبى المعروف بالمحاكاة فى السخرية من رجال الدولة والسياسة. ولكنه استقى محاكاته الأدبية من الدين المسيحى فبدا كما لو كان يتهكم عليه وعلى الكتاب المقدس. وانتهز المدعى العام هذه الفرصة السانحة للانقضاض عليه فقام بنفسه بتقديمه إلى المحاكمة بتهمة التجديف على مدى ثلاثة أيام متتالية. ففى اليوم الأول اتهمته المحكمة بالزراية بتعاليم كنيسة إنجلترا. وفى اليوم الثانى اتهم بالزراية بطقوسها وشعائرها. وفى اليوم الثالث اتهم بازدراء المذهب المسيحى. وفى اليوم الأول رأس الجلسة القاضى **تشارلس أبوت**. أما الجلستان الثانية والثالثة فقد كانتا برئاسة اللورد **إلينبورا** رئيس القضاة نفسه.

فى مارس (١٨١٧) دبر البوليس **لوليم هون** مكيدة غاية فى السذاجة فقد أرسل إليه مخطوطة منشور تحمل التوقيع بالأحرف الأولى تحض الشعب على الثورة المسلحة ضد الحكومة. وحدد المنشور للثوار ساعة الصفر واصفاً لهم بدقة طريقة خلع المدى والمطاوى. ووعد الراسل **هون** بمكافأة مالية ضخمة نظير طباعة المنشور وتوزيعه فى

أماكن محددة وعلى أشخاص معينين بحيث يصلهم جميعًا فى وقت واحد. وكانت المخطوطة تحمل عنوان **«خطاب إلى الشعب»**. وكما قلنا كانت حيلة البوليس لتوريطه ساذجة ولم تنطل على **هون**. فخشى على نفسه من أن يلقى البوليس القبض عليه وفى حوزته هذا المخطوط الذى يحرض بطريقة سافرة على الثورة المسلحة فتوجه على الفور لمقابلة الوزير المسئول لتسليمه المخطوط المثير للفتن. كان الوقت متأخراً واليوم سبتًا. ولما عجز عن مقابلة الوزير فى مقر عمله بادر بالذهاب إلى مسكن وكيل الوزارة المختص وسلمه المنشور.

وفى ٤ مايو (١٨١٧) خرج هون من منزله للتريض شيئاً فشيئاً على الأقدام. وأثناء سيره اشترى كتاباً قديماً ألفه فى القرن السابع عشر رجل دين يشتغل بالسياسة اسمه **صامويل جونسون**. وفى كتابه هاجم الرجل البابا بضراوة شديدة. ويحمل هذا الكتاب عنواناً غير عادى فى طوله هو **«محاجة تثبت أولا أن الشعب الإنجليزى قام بالفعل بعزل الملك جيمس الثانى من العرش بسبب سوء حكمه ثم أتى بالأمير أورانج بدلا منه. كما ثبت أن هذا الإجراء يتفق مع الدستور الإنجليزى.»** وفى ١٦ نوفمبر (١٦٨٥) ألقت السلطات القبض على هذا القسيس وعاقبوه بالوقوف أربع مرات فى المشهرة، وبدفع غرامة كبيرة وجلده ٣١٧ جلدة. ولم يرتدع الرجل رغم قسوة هذا العقاب بل أصر على نشر الكتاب (الذى اشترى **هون** نسخة منه) فى عام (١٦٩٢).

وأثناء عودة **هون** إلى بيته حاملا الكتاب الذى اشتراه عنّ له أن يقلّب صفحاته فوقعت عيناه على فقرة استأثرت ببالغ اهتمامه. تقول هذه الفقرة: «هل يعقل أن يشنق نشال غلبان أو قاطع طريق فقير من أجل مبلغ ضئيل من المال بينما لا أحد يحاسب اللصوص الكبار الذين يسلبون الأمة بأسرها حياتها وحريتها وأراضيها وكل ممتلكاتها.»

وفى تلك اللحظة فوجئ **هون** بانقضاض اثنين من ضباط البوليس عليه. وقال أحدهما له: «أنت سجينى. وتحت يدى إذن من القاضى بالقبض عليك.» وطلب **هون** منه أن يمهله برهة حتى يتمكن من إبلاغ زوجته بما حدث. ورغم أنه كان لايبعد أكثر من بضع خطوات عن مسكنه فقد رفض البوليس أن يستجيب إلى طلبه مبرراً رفضه بعذر سخيف مفاده أن الكفالة المطلوبة للإفراج عنه باهظة. واستمر البوليس فى التعنت معه فلم يسمح له بالاتصال بمحاميه لاتخاذ إجراءات دفع الكفالة وفرض عليه محاميًا آخر رغم إرادته. وظل **هون فى الحبس** يومين متتاليين دون أن يتمكن من دفع الكفالة بل دون أن يعرف حقيقة التهم الموجهة ضده. وزاد من توتره العصبى وسوء حالته الذهنية والنفسية عدم السماح له بقضاء حاجته لمدة عدة أيام. ثم اقتيد للمثول أمام قاضى محكمة الملك فى ويستمنستر وفى الطريق عجز **هون** عن التحكم فى نفسه تمامًا وكاد يغمى عليه. ووجهت إليه ثلاث تهم تدور جميعها حول تجديفه وتطاوله على الدين فى ثلاث من كتاباته أولها **«التعاليم الدينية الخاصة بالمرحوم جون ويلكس»** التى وصفها الادعاء بأنها محاكاة ساخرة لتعاليم المسيحية تهدف إلى التعريض والزراية بكتاب الصلاة العامة وكنيسة إنجلترا التى يقرها القانون. وجه الإدعاء الاتهام الثانى إلى ما نشره **هون** بعنوان **«الطقوس السياسية»** التى وصفها الادعاء بأنها «تشهير وتجديف من شأنه أن يغضب الله العلى القدير غضباً شديداً ويزدرى طقوس كنيسة إنجلترا التى يقرها القانون.» أما التهمة الثالثة فقد وجهها الادعاء ضد ما سطره **هون** بعنوان **«عقيدة الحاصل على راتب دون أداء عمل»** التى وصفها بأنها «تشهير وتجديف يميل إلى التعريض والزراية بجزء آخر من القداس (يعرف بعقيدة القديس إثنا سيوس) كما ورد فى كتاب الصلاة العامة.» وطالب **هون** المحكمة باعطائه نسخًا تفصيلية من الاتهامات الثلاثة التى يوجهها الادعاء ضده. ولكن المحكمة رفضت طلبه على أساس أن استنساخ هذه الاتهامات سوف يكلفها ما لاطاقة لها به. ورغم كل ما تعرض له **هون** من خسف واضطهاد فقد استمر حتى وهو فى زنزانته فى إصدار **«سجل دعاة الإصلاح»**

عندما قدم الادعاء **هون** إلى المحاكمة لأول مرة يوم ١٨ ديسمبر (١٨١٧) كان ذلك الرجل محدود الشهرة ولكن شهرته ما لبثت أن طبقت الآفاق بعد انقضاء ثلاثة أيام فقط من بدء محاكمته. وهى الأيام الثلاثة التى مثل فيها **هون** ثلاث مرات متتالية أمام القضاء للدفاع عن نفسه ضد التهم الموجهة إليه والتى سبق لنا الإشارة إليها. فقد صار بين عشية وضحاها بطلا قوميًا يشار إليه بالبنان عندما فشلت الحكومة الإنجليزية فى إلصاق تهمة التجديف به فاضطرت إلى تبرئته وإخلاء سبيله.

وبمجرد خروجه من المحكمة مظفراً استقبله ما لايقل عن عشرين ألف مواطن من سكان لندن بالتهليل والتكبير. بل إن المتعاطفين معه من دعاة الإصلاح نجحوا فى أن يجمعوا له مبلغ ثلاثة آلاف جنيه استرلينى تعبيراً له عن تقديرهم للدور المجيد الذى لعبه فى الدفاع عن الدستور وحق المظلومين والمطحونين وحرية الصحافة.

تناولت محاكمة **هون** محاكاته الثلاث لمقدسات العقيدة المسيحية على نحو ساخر وهازئ، مثل «تعاليم الكنيسة» و«صلاة أبانا الذى فى السموات» والوصايا العشر. فقد حول **هون** الوصايا العشر إلى: «لاتعتبر إماتة إنسان جوعًا جريمة قتل... ولاتقل إن نهب ممتلكات الجمهور سرقة». كما أنه حول صلاة «أبانا الذى فى السموات» إلى «أبانا الذى فى وزارة الخزانة مهما يكن اسمك فليبطل سلطانك ولتكن مشيئتك فى جميع

أنحاء الإمبراطورية...» حتى الثالوث المقدس لم يسلم فى محاكاته الساخرة بهدف التهكم من رجال الدولة والسياسة فى إنجلترا فى عصره.

دافع **هون** عن نفسه ضد توجيه الاتهام إلى محاكاته الساخرة بقوله إنه ليس هناك موجب لمحاكمته لأنه توقف تماماً عن بيعها للجمهور فى الشهور التسعة الأخيرة أى قبل إحالته إلى المحكمة بنحو ثلاثة شهور. فضلا عن أنه نفى عن نفسه تهمة الاستهزاء بالدين قائلا إن محاكاته تستخدم الشكل الدينى للتعبير عن مضامين سياسية. فالذى يعنيه فى المقام الأول والأخير السخرية من رجال السياسة فى بلاده. وفى المحاكمة الأولى جاء فى عريضة الاتهام أن كتابه عن التعاليم الدينية يتضمن تعريضاً بكتاب الصلاة العامة الذى أصبح منذ أن تولى الملك **تشارلس الثانى** العرش جزءاً من كنيسة إنجلترا كما يقر بذلك القانون الإنجليزى. واحتج **هون** فى مرافعته عن نفسه بأن القانون الإنجليزى لايعتبر كنيسة إنجلترا العقيدة المسيحية الوحيدة فى البلاد. فهذا القانون يسمح بأشكال أخرى للعبادة المسيحية. بل إنه ألغى فى عام (١٨١٣) العقوبات الخاصة بطائفة اليونيتاريين المنادين بأن الله أقنوم واحد وليس ثلاثة أقانيم فى إله واحد.

عندما مثل **هون** أمام المحكمة بدأ كاتبها فى تلاوة المحاكاة الدينية الساخرة موضوع الاتهام فارتسمت أمارات الغبطة على وجوه الحاضرين فقد كانت المحاكاة ذكية ولاذعة تستخدم لغة الصلاة مثل «أبانا الذى فى السموات» على نحو فكه. وكانت خفة دم هذه المحاكاة فى نقد الوزارة وزعماء الحكومة سبباً فى حسن استقبال الجمهور لها وتعاطفهم معها ومع مؤلفها. ومما زاد من عطف جمهور الحاضرين على هذا المؤلف أنه كان فقيراً ومسكيناً فى مظهره وملبسه ولايستعين بخبرات المحامين ورجال القانون ولم يكترث القاضى كثيراً بشكواه من الأسلوب الظالم والمجحف الذى اتبعته السلطات فى القبض عليه. ولكنه تدخل لإسكاته عندما تعرض لتشكيل قائمة المحلفين فيه، وعندما قال له القاضى إن تشكيل هيئة المحلفين ليس من الأمور التى تعنيه، أجاب المتهم بأن براءته أو ذنبه يعتمد على رأى المحلفين فيه وراق هذا الرد لأحد المحلفين فعبر عن تأييده له. وهكذا بدأ **هون** دفاعه بأن نجح فى اجتذاب بعض المحلفين إلى صفه. وأيضاً اتبع **هون** فى الدفاع عن نفسه أسلوباً آخر، فقد أحضر معه إلى قاعة المحكمة عدداً كبيراً من الكتب القديمة والجديدة للاستشهاد بأن محاكاة الكتاب المقدس وكتاب الصلاة العام على نحو فكه وساخر لاتعنى التجديف. فضلا عن أنها تقليد إنجليزى راسخ وقديم لجأ إليه رجال الدين والسياسة لنقد مايرونه من أوضاع خاطئة ودلل **هون** على ذلك بمحاكاة لغة مزامير داود التى استحدثها المصلح البروتستانتى المعروف **مارتن لوثر** كما دلل بمحاكاة «أبانا الذى فى السموات» ألقاها من فوق المنبر عام (١٦١٥) رئيس قساوسة كانتربرى للسخرية فى بابا روما، وفيها يقول: «أبانا الذى فى روما ملعون هو اسمك... إلخ، فانفرجت أسارير المحلفين عند سماعهم هذا الهزل الساخر اللطيف. وأضاف **هون** أن أحد وزراء الدولة واسمه **جورج كاننج** وأيضاً الشاعر الدينى المعروف **جون ميلتون** قاما بمحاكاة الكتاب المقدس دون أن يلومهما أحد على ذلك. وأكد المتهم أنه يؤمن بالعقيدة المسيحية وأنه لايسعى إلى الزراية بها والتحقير من شأنها. ولما لاحظ ممثل الادعاء أن الجمهور والمحلفين يظهرون تعاطفاً مع **هون** قاطعه لمنعه من تلاوة محاكاة أخرى مماثلة فيما يلى نصها: «أبانا المتزوج من أمنا، الذى فى باريس. ملعون اسمك. مملكتك نائية وبعيدة عنا. لتكن مشيئتك فى غير السماء وفى غير الأرض» وعندما احتج المدعى العام على هذه المحاكاة الدينية الساخرة برهن له أنها محاكاة نشرتها جريدة حكومية رسمية عام (١٨٠٧) وحين نبهه القاضى أن الخطأ لايبرره ارتكاب خطأ مماثل رد **هون** بقوله إنه لم يفعل غير مافعله بعض رجال الدين والدولة الذين سطروا المحاكاة. وكما أسلفنا أنكر **هون** أنه يرمى من وراء محاكاته الدينية الساخرة إلى الزراية بالدين وإنه لو كان ذلك مقصده لما امتنع عن نشر وتوزيع محاكاته رغم شدة الطلب عليها والمكاسب المادية الأكيدة التى سوف تعود عليه. وفى المحاكمة الأولى ظل **هون** يدافع عن نفسه أكثر من خمس ساعات وفى الثانية أكثر من ست ساعات وفى الثالثة أكثر من ثمانى ساعات. وفى نهاية المرافعة فى المحاكمة الأولى انسحب المحلفون من قاعة المحكمة لمدة خمس عشرة دقيقة للتداول والتشاور ثم عادوا بعدها ليصدروا حكماً بالإجماع بأنه غير مذنب. وكانت هذه الجولة الأولى التى انتصر فيها **هون** على أعدائه وشانئيه.

غير أن هذا لم يفت فى عضد المحكمة التى لم ترحم إرهاق المتهم فأعلنته بضرورة مثوله فى الساعة التاسعة والنصف من صبيحة اليوم التالى لمحاكمته على محاكاته الثانية التى تسخر من الطقوس الكنسية. وكان يوماً مشهوداً فقد تجمعت حشود الناس خارج المحكمة وسدت كل الطرق المؤدية إلى مدخلها. ولم تسمح المحكمة إلا بدخول عدد محدود للغاية منهم. وفى المحاكمة الثانية غيَّر الإدعاء أسلوبه فى الهجوم على **هون** فوجه إليه تهمة القذف والتشهير بولى العهد ومجلس العموم ومجلس اللوردات بدلا من اتهامه بالتجديف كما حدث فى المحاكمة الأولى. وعند تلاوة أجزاء من هذه المحاكاة على مسامع الحاضرين استقبلوها بالإعجاب والتهليل لدرجة أشعرته بالحرج فالتفت إلى القاضى ليعتذر له زاعماً أن تهليل الجماهير له ليس تعبيراً عن إعجابهم به بل عن نقمتهم عليه. وأكد **هون** من جديد أن كتابة المحاكاة تقليد راسخ فى بريطانيا. وفى نهاية المرافعة انسحب المحلفون لساعة وثلاثة أرباع الساعة ثم عادوا ليعلنوا براءته من

تيارات الإلحاد فى

التهمة الثانية فدوت المحكمة بتصفق حاد يصم الآذان. وتدفق الناس خارج المحكمة وهم فى شدة الابتهاج بقرار المحلفين. ولم يكن فوزه على أعدائه بالأمر السهل هذه المرة فقد بدا عليه الإعياء والارهاق واضحين بسبب الإنهاك الذى حل به من جراء الدفاع عن نفسه لساعات متصلة خلال يومين متتالين.

وساء المحكمة بطبيعة الحال أن يحصل المتهم على الحكم بالبراءة مرتين متعاقبتين فلم تتركه يهنأ بفوزه: فقد أبلغته قبل انصرافه أنه يتعين عليه المثول أمام المحكمة مرة ثالثة لمحاكمته على محاكاته «عقيدة الحاصل على راتب دون أداء أى عمل». واتهمه الادعاء هذه المرة بالتشهير بقداس **القديس إثناسيوس** كما تقره كنيسة إنجلترا ورغم حساسية التهمة فقد استمتع الحاضرون بتلاوة هذه المحاكاة فى المحكمة وغمرهم شعور بالمرح والانشراح. وفى معرض دفاعه عن نفسه ذكر **هون** إنه لم يفعل أكثر من محاكاة كتاب الصلاة العامة فى حين أن أحد المسئولين فى وزارة اللورد ليفربول ـ وهو **جورج كانتج** ـ قام بنفسه بمحاكاة الكتاب المقدس ورسم صورة كاريكاتورية ساخرة للسياسى الإنجليزى المعروف **وليم بت** تحت عنوان «**وشاح ليشع**».

ولم تألُ المحكمة جهداً لسحقه تحت وطأة الإنهاك والإعياء فقد بلغ عدد الساعات التى ترافع فيها عن نفسه مايزيد على الواحدة والعشرين ساعة خلال الأيام الثلاثة المتعاقبة. ورغم أن الادعاء وصف محاكاة «عقيدة الحاصل على راتب دون أداء عمل» بأنه يفوق عمليه الآخرين فى بذاءته وانتهاكه لأعراف الدين والأخلاق فإن المحلفين لم يستغرقوا أكثر من عشرين دقيقة فى محاكمته الثالثة للوصول إلى إجماع بأن مؤلفه غير مذنب. وهكذا خرج **هون** منتصراً وظافراً من معاركه الثلاث التى خاضها من أجل الإصلاح ضد الرجعية والظلام. وأصبح الرجل بلا تمهيد أو مقدمات بطلا قومياً. ولو أنه أراد أن يستغل هذا المجد الشخصى استغلالا مادياً أو سياسياً لما وجد أية صعوبة غير أنه كان رجلا من طراز فريد يؤثر الدفء العائلى على الثروة والجاه. وأراد ربيبه القديم **فرانسيس بلاس** أن يمد إليه يد العون لتعويضه عن الخسائر التى تكبدها من جراء محاكمته فدعا إلى عقد اجتماع فى حانة لندن فى ٢٩ ديسمبر (١٨١٧) تحدث فيه عدد من زعماء الإصلاح. مشيدين بالدور المجيد الذى لعبه **هون** فى الدفاع عن قضية الإصلاح ثم قرروا فتح باب الاكتتاب العام لمساعدته فى محنته. وساهم فى هذا الإكتتاب الناقد والأديب الرومانسى **لى هنت** معتذراً عن ضآلة المبلغ الذى تبرع به لضيق ذات اليد. والغريب أن عدداً من رجال الدين وقفوا بجانبه لأنهم أحسوا بصدقه وإخلاصه وتحامل المحكمة ضده فلولا نزاهة المحلفين لما تردد الادعاء والقاضى فى الفتك به.

وفى الفترة التى أودع **هون** سجن محكمة الملك بوستمنستر التقى **هون** بمطبعجى يصغره بخمسة أو ستة أعوام وينحدر من منطقة يوركشير اسمه **توماس جوناثان وولر**. غادر **وولر** يوركشير واستقر فى لندن حيث لفت الأنظار إليه بدعوته إلى الإصلاح. وفى لندن أصدر **وولر** مجلة إصلاحية اسمها «**القزم الأسود**» التى سبق الإشارة إليها فى ٢٩ يناير (١٨١٧) بتمويل من بعض المتحمسين لقضية الإصلاح. وساهم **وولر** بنفسه فى تحريرها وظهر العددان الأول والثانى من المجلة دون أية مشاكل ولكن بصدور العدد الثالث بدأت المشكلات تجابهه بعد أن صرح فى كتاباته بأن حق المتهم فى الالتماس لم يكن أبداً منحة من الحاكم للمحكوم فقد انتزعه الشعب البريطانى انتزاعاً ـ عن طريق استخدام العنف ـ من براثن الملك **جون** والملك **تشارلس الأول** والملك **جيمس الثانى**. ولهذا ألقت السلطات القبض عليه واتهمته بالقذف والتشهير ضد هؤلاء الثلاثة من ملوك إنجلترا الأموات. ثم وجه إليه الادعاء اتهاماً آخر مفاده أنه يشهر بالوزراء البريطانيين ويصفهم بالأنانية وخدمة مصالحهم الخاصة وعدم الاكتراث بمصالح الشعب.

وقد تعلم **هون** من دفاع المحامى الإصلاحى **بيرسون** عن موكله **وولر** أن الهجوم خير وسيلة للدفاع فقد اكتشف **بيرسون** أن قائمة المحلفين التى أعدتها المحكمة للحكم على **وولر** غير دقيقة. كما اتضح له أن قائمة المحلفين من طبقة التجار فى لندن تضم ٤٨٥ محلفاً ثبت من الفحص والتمحيص أن ٢٢٦ منهم غير مؤهلين للعمل كمحلفين لجملة أسباب منها فساد البعض وموت البعض الآخر فطعن فى سلامة هذه القائمة الأمر الذى اضطر المحكمة إلى الإفراج بكفالة عن موكله **وولر** وعن **هون** أيضاً. ولكن السلطات مالبثت أن قدمته للمحاكمات الثلاث على نحو مافصلنا.

ويرجع الفضل إلى **هون** فى ترسيخ أقدام الحرية الدستورية وحرية الصحافة وأيضاً حرية محاكاة الدين بهدف السخرية أضف إلى ذلك أن محاكمات **هون** الثلاث كشفت النقاب عن قذارة العمل السياسى فى إنجلترا كما أماطت اللثام عن فساد الحكم ونبهت الأذهان إلى أن الساسة يسخرون الدين لخدمة أغراضهم الدنيئة فهم لايتورعون عن إلصاق تهمة التجديف بمناوئيهم بغية تصفيتهم والتخلص منهم.

وبعد محاكماته الثلاث توقف **وليم هون** تماماً عن المحاكاة الدينية وانصرف إلى المحاكاة السياسية فألف محاكاة بعنوان «البيت السياسى الذى بناه جاك» أصاب شعبية هائلة وبلغ توزيعها مائة ألف نسخة فى أربعة أعوام. ورغم تدهور صحته فى أيامه الأخيرة فقد انتهى من تأليف كتاب بعنوان «العهد الجديد المشكوك فى سلامته» التى استقبلها استقبالا سيئاً المؤمنون وغير المؤمنين على حد سواء. كما انتهى من إعداد

كتاب آخر بعنوان «وصف الأسرار القديمة وخاصة مسرحيات المعجزات الإنجليزية»، والجدير بالذكر أنه أنشأ دار نشر فى الفترة الأخيرة من حياته وأن حدة ثوريته خفت على مر الزمان فقد تخلى عن حماسه للثورة الفرنسية وعاد إلى شيء من محافظته الباكرة التى غرسها فيه والده. ومن ثم ذهب إلى أن الإصلاح الذى أدخلته انجلترا على نظامها عام (١٨٣٢) كاف ويفى بالغرض المطلوب.

وفى عام (١٨١٥) أصابت هون جلطة فى الدماغ وبدأ عام (١٨٢١) يعانى الهلوسة فتراءى له يومًا ما أنه يرى نفسه يسير فى جانب من فليت ستريت فى حين أن نصفه الأعلى يسير على الجانب الآخر من هذا الشارع. وازدادت حالته سوءاً عندما أحجم عن دخول بيته لأنه تراءى له أن حائطاً من النيران يحيط به. ولولا أن ابنته أخذت يده وساعدته على دخول البيت لعجز عن ذلك. وفى سن الثانية والخمسين شعر بالمرض والشيخوخة ينهشان فى جسده. ونكب بوفاة اثنين من أبنائه فى عرض البحر وتهشم رأس ابنه الثالث فى حادث طريق بلندن. والغريب أن هون الذى بدأ حياته تأليهيًا ينكر الأديان المنزلة آمن فى آخر أيامه بإله الكنيسة الكاثوليكية الذى اعتبره إلهاً يبارك الإصلاح. ويرجع الفضل فى ذلك التغير إلى الأثر الذى تركه فيه قسيس يدعى ت. نبنى وقبيل وفاته فى فاقة وعوز أصابه الشلل. وظل يعيش على معاش غاية فى الضآلة قدره جنيه واحد فى الأسبوع وذلك فى الفترة من (١٨٣٨ حتى وفاته عام ١٨٤٢).

وكان هناك حينذاك داعية بارز آخر من دعاة الإصلاح يدعى ريتشارد كارليل سوف نتناوله فى الصفحات التالية. فقد استاء كارليل من مشاهدة هون يتوخى الحذر بسبب حرصه على مستقبل عائلته الكثيرة العدد وعياله الكثيرين البالغ عددهم ثمانية أطفال فاتهمه بالجبن والتقاعس والتخاذل.

ورغبة منه فى إظهار جبن زميله أقدم كارليل على عمل نزق طائش وتعمد أن يستفز السلطة ويتحرش بها فقد جاء فى إعلانه عن بيع أحد كتبه مايلى: «(الكتاب) يباع فى المكتب الجمهورى الكائن بالعقار رقم ١٨٨ فى فليت ستريت كما يقوم ببيعه كل الذين لايخشون إغضاب وزارة حكومة جلالة الملك وجواسيسها ومخبريها أو يخشى إغضاب اللصوص والناهبين فى شتى الملل والنحل. وهو من مطبوعات (١٨١٧). وثمنه بنسان...».

وبطبيعة الحال لم تسكت السلطة على استفزاز ريتشارد كارليل لها فبادرت بالقبض عليه وحبسه دون محاكمة.

والجدير بالذكر أن هون الذى نذر حياته لمحاربة المظلومين شعر بعطف شديد نحو أحد ضحايا الحكومة وهو بائع كتب فى لندن اسمه روبرت سويندلز الذى لحقت به أضرار جسيمة من جراء قيامه ببيع كتب هون التى تحاكى الدين على نحو ساخر. فضلا عن تعرضه لاعتداء بعض الأفراد عليه. ففى منتصف ليلة ١٠ مارس (١٨١٧) كان سونيدلز نائمًا مع زوجته الحامل وطفله البالغ من العمر عشرة شهور عندما سمع طرقًا عنيفًا كاد الباب ينخلع تحت شدته، ففتح النافذة ليسأل عن الطارق، فأجابه صوت بعض الأفراد الذين زعموا أنهم رجال البوليس وحتى يتخلص من شدة الطرق أشارت الزوجة على زوجها سويندلز أن يفتح لهم الباب ويسمح لهم بالدخول فإذا بجماعة من السكارى المسلحين بالعصى يقتحمون داره ويعبثون ويفتشون فى أرجائه دون أن يكون معهم إذن من النيابة بذلك وهدد هؤلاء الأوغاد سويندلز وزوجته بالويل والثبور وعظائم الأمور ثم انصرفوا وهم يحملون لفافة من الأوراق والكتيبات وسط فزع الزوجة ورعبها الأمر الذى أصابها بصدمة عنيفة أودت بحياتها بعد وقت قصير

وتقدم سويندلز بشكوى ضد الذين اعتدوا على حرمة بيته وأصابوا زوجته المسكينة بالهلع ولكن المعتدين استطاعوا الانتقام منه بإثارة البوليس ضده فأصدرت الشرطة أمراً بالقبض عليه بتهمة إثارة القلاقل وأيضًا بتهمة نشر محاكاتى هون الساخرتين «الطقوس السياسية» و«العقيدة السياسة» اللتين وصفهما الادعاء بأنهما يتضمنان قذفًا بجلالة الملك وحكومته. وكتب هون يحتج على معاملة سويندلز وزوجته على هذا النحو الظالم الأمر الذى كان سببًا فى وفاتها ووفاة رضيعها وكانت قضية سويندلز آخر قضية قيض لهون أن يتصدى للدفاع عنها فى «سجل دعاة الإصلاح» بعد أن سحب ريبه الثرى تمويل نشر هذا السجل مما اضطر هون إلى التوقف عن إصداره. وفى تلك الأثناء قام وولر وريتشارد كارليل بنشر مجلتين منافستين هما «القزم الأسود» و«الجمهورى» على التوالى واستطاعت هاتان المجلتان أن تحلا محل «سجل دعاة الإصلاح» الذى توقف هون عن إصداره.

٥ - ريتشارد كارليل (١٧٩٠ - ١٨٤٣)

إذا كان الفضل فى ترسيخ أقدام حرية الصحافة يرجع قيراطاً إلى هون فإن الفضل الأكبر فيه يرجع أربعة وعشرين قيراطاً إلى ريتشارد كارليل الذى بلغت سنوات حبسه عشر سنوات ست منها بتهمة التجديف بسبب نشره كتاب توماس بين «عصر العقل». ويعتبر ريتشارد كارليل ودابليو ت. شيروين من أبرز الإصلاحيين الذين تأثروا بتوماس بين وساروا على دربه.

ولد كارليل عام ١٧٩٠ فى منطقة ديفون بإنجلترا من أب سكير يعمل راتقًا للأحذية وموظفًا فى الضرائب ومدرسًا وجنديًا. ومات الوالد قبل أن يبلغ طفله الرابعة من عمره وتأثر بسكر والده لدرجة أنه استبشع الخمر وعافها طيلة حياته. وبعد وفاة والده تولت أمه تربيته وتربية أختيه الكبيرتين.

تيارات الإلحاد فى

تلقى الطفل ريتشارد تعليمه الأولى فى مدرسة أشبيرتون الحانية حتى الثانية عشرة من عمره. وبسبب إلمامه الضئيل باللغة اللاتينية ألحقه أحد الصيادلة فى مدينة إكستر كصبى يساعده فى صيدليته. ولكنه لم يستمر فى هذا العمل غير فترة قصيرة للغاية.

ثم اشتغل كصبى فى ورشة بمدينة إكستر لصناعة الصفيح. ولا يذكر كارليل فترة تدريبه لدى ورشة الصفيح بالخير. فهو يقول عنها إن صاحب الورشة لم يعلمنى أى شىء أستفيد منه لنفسى. وكل ما كان يهمه فى أمرى أن ينتزع منى أكبر قدر من العمل مقابل أقل قدر من الطعام. وفى أيامه اللاحقة أكد كارليل بشاعة السنوات السبع التى قضاها فى ورشة صنع الصفيح لدرجة أنه فضل عليها فترة الحبس التى أمضاها فى سجن دور ستشير.

شب ريتشارد كارليل فى أعقاب الثورة الفرنسية التى استقى معرفته بها من جماعة من التأليهيين المتحمسين لهذه الثورة من مجلدى الكتب. وكان الصبى آنذاك أصغر من أن يفهم المذهب التأليهى ويدرك الفروق بينه وبين الدين المسيحى الذى ترعرع فى ظله. أما توماس بين الذى صار فيما بعد مثله الأعلى فإنه فى صباه لم يعرف عنه سوى اسمه وسوى اشتراكه فى حرق صورته فى إحدى المناسبات.

وفى عام ١٨١١ رحل إلى لندن حيث عمل مرة أخرى فى صناعة الصفيح غير أن كساد هذه الصناعة آنذاك اضطره للعودة إلى إكستر. ثم انتقل كارليل للعمل فى عدة موانئ إنجليزية- بليموث وبورتسموث وجوسبورت. وفى جوسبورت التقى بامرأة حسناء تدعى جين تكبره بسبع سنوات فتزوج بها عام ١٨١٣ بعد شهرين فقط من أول مقابلة معها. ثم عاد مع زوجته إلى لندن ليستمر فى عمله القديم فى ورشة صناعة الصفيح التى أتقنها بشكل ملحوظ وترجع بداية اهتمامه بالسياسة إلى عام ١٨١٦ انصرف بعدها إلى قراءة كل ما يقع تحت يديه فى كتابات سياسية. وكان زمنًا يمور بالثورة والتمرد وتشيع فيه أفكار الثورة الفرنسية.

وأراد كارليل أن يجرب قدرته على الكتابة فى الصحف والمجلات ولكن تعليمه المحدود حال دون ذلك. ولهذا قوبلت كتاباته العنيفة بالرفض فلم يرد هذا الرفض إلى ضآلة علمه بل إلى جبن رؤساء التحرير. وعندما أصدر المصلح وولر مجلة «القزم الأسود» رأى فيها كارليل أمله ومثله الأعلى وغاية ما يصبو إليه. وبلغ إعجابه بها حدًا جعله يتداولها مع زملائه من العمال ودعاة الإصلاح بل إنه اقترض يوم ٩ مارس ١٨١٧ جنيهًا استرلينيًا اشترى به مائة نسخة من هذه المجلة وجاب أنحاء لندن ليعرضها للبيع فى الشوارع. وتجشم فى سبيل هذا أشق الصعاب دون أن يدر عليه ذلك أدنى ربح يذكر. فقد اضطر أحيانًا إلى السير خمسة وثلاثين ميلا فى يوم واحد ليربح ١٨ بنسًا.

وبعد فترة وجيزة قام وليم ت. شيروين (صاحب مجلة «السجل السياسى الأسبوعى» والذى تأثر منذ يفاعته براديكالية توماس بين) بإصدار مجلة انتقادية ساخرة تدعى «الجمهورى» على غرار مجلة «القزم الأسود» وراقت لكارليل اللهجة العنيفة التى تميزت بها مجلتا «القزم الأسود» و«الجمهورى» فسعى ما وسعه السعى لتوزيعهما وترويجهما. غير أنه لم يكترث بتوزيع مجلة «السجل الإصلاحى» الذى كان وليم كوبيت يصدرها بلغة يغلب عليها الاعتدال وهدوء النبرة. وبعد أن أصدرت الحكومة مجموعة من القوانين المكبلة للحريات وإيقاف العمل بمقتضى قانون الهايبوس كوربوس- وهو اصطلاح لاتينى معناه وجود جسم الجريمة قبل توجيه الاتهام لأى إنسان- تم القبض على المطبعجى ستيجيل الذى قام بطباعة مجلة وولر «القزم الأسود». وعرض كارليل على وولر أن يحل محل ستيجيل المقبوض عليه ولكن وولر رفض هذا العرض لأنه رأى فى نفسه القدرة على أن يتولى طباعة مجلته بنفسه.

وأراد شيروين أن يتجنب المشاكل الناجمة عن النشر فتحرى عن كارليل حتى اطمأن إلى إخلاصه وعرض عليه أن يتولى إدارة مطبعته وإصدار مجلته «السجل السياسى الأسبوعى» نظير أن يدفع كارليل لشيروين مبلغ ثمانية جنيهات شهريًا. وهكذا أصبح كارليل بين عشية وضحاها ناشرًا من حقه أن يصدر المجلة لحسابه وبالطريقة التى يراها. وأتاح هذا لشيروين فرصة التفرغ للكتابة تاركًا لكارليل مسئولية إصدار المجلة وما تنطوى عليه هذه المسئولية من مخاطر. ومن ناحيته قام كارليل بتشجيع شيروين على الاستمرار فى الكتابة المثيرة والملتهبة واعدًا إياه بنشرها دون أن يكشف لأحد عن اسم كاتبها. ولعلنا نذكر أن وليم هون آثر أن يسحب محاكاته من النشر حتى يتجنب تنكيل الحكومة به. ولكن هذا لم يمنع بعض الناشرين من طبعها وتوزيعها فى السوق السوداء بأسعار باهظة. فقد قرر كارليل المغامرة بإعادة نشرها وتوزيعها بأسعار زهيدة. وعبثًا حاول هون أن يثنيه عن عزمه راجيًا إياه ألا يفعل هذا حتى لا يتورط أكثر وأكثر مع الدوائر الحكومية، وخاصة لأنه بدا أن الحكومة على استعداد لإسقاط الاتهامات ضد هون. ولم يراع كارليل الذى كان متزوجًا ولا يعول، كثرة عيال هون وثقل مسئولياته الأسرية فاعتبره رعديدًا ورماه بالجبن على نحو ما أسلفنا. ويذكر كارليل فى هذا الشأن أن هون كثيرًا ما هدده وتوعده بمقاضاته ولكنه لم يبال بوعيده بل ظل يطبع محاكاته ويبيعها ويربح كثيرًا منها. والواقع أن كارليل استغل محنة هون وغيره من الكتاب المحظورين فقد نص القانون الإنجليزى آنذاك على حرمان أى مؤلف تتضمن كتاباته تجديفًا أو قذفًا من حقوق التأليف. وانتهز كارليل هذه

الفرصة فسطا على مؤلفاتهم علمًا منه بأنه لن يكون لهم الحق فى مطالبته بتعويض أو حقوق التأليف. وإلى جانب محاكاة **هون** نشر **كارليل** «**كوين ماب**» للشاعر **شلى** و«**كابيل**» و«**دونجوان**» و«**رؤية الحكم**» للشاعر **بيرون** دون إذن منهما. ولكنه لم يجن أرباحًا تذكر لافتقارها إلى الشعبية. وبسبب بيعه لمحاكاة **هون** عاقبت الحكومة **كارليل** بالسجن لمدة عامين فاضطرت زوجته خلالها إلى الاستمرار فى تحدى الحكومة وبيع النسخ المتبقية. ولم يطلق سراح **كارليل** إلا بعد دفع غرامة كبيرة وبراءة **هون** من التهم المتتالية الموجهة ضده. وفى فترة بقائه فى السجن حاول **كارليل** أن يقلد **هون** ويؤلف بعض المحاكات على طريقته فنشر عام ١٨١٧ محاكاة بعنوان «**نظام إدارة الأرغفة والأسماك**» اتسمت بالغلو والشطط والاندفاع الأمر الذى نفر كثيراً من الناس منه. أضف إلى ذلك أن **كارليل** لم يكن يتمتع بأية موهبة أدبية كالتى يتمتع بها **هون**. ثم أقدم **كارليل** على نشر عمل شعبى رائج هو «**حقوق الإنسان**» **لتوماس بين**. وعندئذ لم تستطع الحكومة السكوت عليه وتحركت ضده.

وفى نوفمبر عام ١٨١٨ سرت شائعة مفادها أن **كارليل** على وشك إصدار طبعة ثانية من «**عصر العقل**» **لتوماس بين**. فهددت الحكومة بالويل والثبور أى ناشر يجسر على نشره فلم يحفل **كارليل** بهذا التهديد بل رحب به وتحداه وأقدم على نشر هذا الكتاب المحظور وهو يتحرق شوقاً إلى أن يصبح شهيد الفكر الحر ونزيل السجون. وقبل قيامه بنشر «**عصر العقل**» فى ١٦ ديسمبر عام ١٨١٨ تعمد **كارليل** أن يملأ شوارع لندن بالإعلانات التى تخبر القراء بأسماء المكتبات التى تتولى بيعه. وفى اليوم التالى أرسل محامى وزارة الخزانة مرسالا من طرفه لشراء بعض النسخ من كتاب «**عصر العقل**». ولم يتوقع المرسال أن يصل ثمن النسخة الواحدة منه إلى نصف جنيه استرلينى فقد كانت جميع مطبوعات **كارليل** تتراوح بين بنسين وشلنين على أقصى تقدير. وانصرف المرسال كى يحضر المبلغ الكافى لشراء ثلاث نسخ. وأدرك **كارليل** بغريزته أن هذا المشترى موفد من قبل الحكومة فقال له متحدياً وساخراً إن بإمكانه شراء ضعف هذا العدد إذا أراد. وطلب منه أن ينقل تحياته إلى الوزارة التى أرسلته وأن تؤجل الحكومة إصدار أمر القبض عليه حتى تنتهى فترة أعياد الميلاد. لقد كان الأمل يحدو **بكارليل** إلى أن يصدر محامى وزارة الخزانة بالقبض عليه قبل حلول أعياد الميلاد فيزيد ذلك من مبيعات كتاب «**عصر العقل**» المحظور. ولكن أمله خاب عندما امتنع هذا المحامى عن اتخاذ أية إجراءات قانونية ضده. وهكذا ظل كتاب «**عصر العقل**» محدود الذيوع والانتشار حتى تدخلت جمعية أسسها محرر العبيد **وليم ولبرفورس** عام ١٨٠٢ باسم «**النهى عن المنكر**» لمنع الكتاب من التداول بسبب ما تضمنه من تجديف.

وكانت تلك اللحظة التى يتمناها لإحداث فرقعة إعلانية وإعلامية هائلة فانتهز الفرصة لإبلاغ جميع الصحف اللندنية بما حدث من جانب جمعية «**النهى عن المنكر**» وبعد مضى وقت قصير امتلأت أعمدة هذه الصحف بأنباء تدخل هذه الجمعية لحظر كتاب «**عصر العقل**» وتقديم ناشره **كارليل** إلى المحاكمة بتهمة إشاعة الكفر. وبطبيعة الحال أثر ذلك أثراً كبيراً فى أرقام التوزيع فنفدت جميع نسخ الطبعة الأولى البالغ عددها ألف نسخة، ثم تلتها طبعة ثانية من ثلاثة آلاف نسخة. والجدير بالذكر أن جمعية «**النهى عن المنكر**» كانت توفر الحرج على الحكومة بأن تفعل ما تتحرج الحكومة من فعله. وتحركت الأجهزة الحكومية بناء على تحرك هذه الجمعية واتخذت الإجراءات القانونية ضد **كارليل** الذى جنى ثروة لا بأس بها من تجارة الكتب الممنوعة مكنته من الانتقال إلى مكتبة أرحب وأوسع. وفى ١١ فبراير ١٨١٩ نجحت جمعية **النهى عن المنكر** فى استصدار أمر من القضاء بالقبض عليه ومحاكمته. وزجت السلطات به فى سجن نيوجيت وتشهد **ثيوفيلا** ابنته من زوجته الثانية أن أباها كان يرتاح فى غياهب السجون أكثر مما يرتاح فى بيته. وأدى القبض عليه إلى زيادة مبيعاته من الكتب. وبمجرد الإفراج عنه بكفالة قام بطبع خطاب وجهه إلى جمعية «**النهى عن المنكر**» متهمًا فيه أعضاءها بأنهم لم يقرءوا كتب **توماس بين** فى الدين لأنهم لو فعلوا ذلك لأدركوا أنها كتب لا تشوبها شائبة وتخلو تماماً من أية دعوة للرذيلة. وأضاف **كارليل** إنه يتمنى لو كانت جمعية «**النهى عن المنكر**» تضم قسيسًا قادراً على تفنيد محاجات **توماس بين** اللاهوتية والرد عليها حتى يمكنه أن ينشر هذا الرد فى الناس.

وفى ١٢ يولية ١٨١٩ وقعت أحداث اهتزت لها الحكومة البريطانية وكانت سببًا فى جزعها لأنها اعتبرتها مقدمة لثورة عاتية سوف تجتاحها. فقد كان نظام إنجلترا النيابى آنذاك لا يسمح بتمثيل بعض المناطق الصناعية المهمة مثل برمنجهام وليدز ومانشستر فى مجلس العموم. فارتفعت أصوات مطالبة بإصلاح هذا الخلل الذى يشوب نظام الانتخاب. ودب اليأس فى قلوب الشاكين لعدم اكتراث ولى العهد والحكومة بمطالبهم فقرر عشرات الألوف منهم الاجتماع فى اليوم التالى فى برمنجهام. وحضر هذا الاجتماع عدد من زعماء الإصلاح أمثال السير **تشارلس ويسلى**. واختار أهالى برمنجهام من تلقاء أنفسهم رجلا يمثلهم فى مجلس العموم. ورغم أن هذا الاختيار تم فى هدوء تام فإنه بث الفزع فى قلوب المسئولين لأن الأهالى استحدثوا دائرة انتخابية فى برمنجهام لا وجود لها فى الواقع. وسارعت الحكومة بالقبض على زعماء هذه الحركة الإصلاحية وعلى رأسهم السير **تشارلس ويسلى** الأمر الذى دفع أهالى ليدز ومانشستر إلى التريث فى الاقتداء

تيارات الإلحاد في

بمدينة برمنجهام المتمردة واختيار ممثلين عنهما. واكتفت ليدز ومانشستر برفع سيل من الشكاوى إلى المسئولين. وقد وردت أول إشارة إلى هذه الأحداث الجسام في ريبورتاج صحفي خشي صاحبه من ذكر اسمه صادر في سبتمبر عام ١٨١٩ . ويقرر هذا التقرير الصحفي أن المجتمعين كانوا ودعاء ومسالمين للغاية وأنهم لم يدعوا مطلقًا إلى إثارة الفتن وإحداث القلاقل بدليل أنهم تركوا وراءهم عصيهم التي يتسلحون بها وأحضروا معهم زوجاتهم وأولادهم وبناتهم إلى ساحة الاجتماع. وأيضًا بدليل أن المتجمهرين أحضروا معهم الفرق الموسيقية التي عزفت الأناشيد الملكية والقومية. كانت روح المسالمة تسودهم رغم هتافاتهم النارية مثل «**التمثيل الانتخابي المتكافئ أو الموت الزؤام**» و«**موتوا كالرجال ولا تقبلوا أن تباعوا في سوق النخاسة**» وغيرها من شعارات التحدي.

نادى **كارليل** بضرورة أن يكون الحكم للشعب الذي يحق له انتخاب ممثلين له عن طريق الاقتراع السري وفقًا لدوائر انتخابية تتحدد على أساس عدد المواطنين الذين يعيشون في كل دائرة. كما أنه طالب دعاة الإصلاح بالامتناع عن معاقرة الخمور وتناول الشاي وتدخين التبغ للحفاظ على صحتهم من ناحية وحرمان الحكومة من جباية الضرائب المفروضة على هذه السلع ومثيلاتها من ناحية أخرى- أيضًا نشر **كارليل** في مجلة «**الجمهوري**» إعلانًا منسوبًا إلى الكولونيل **تيتوس** عن صدور نبذة بعنوان «**القتل ليس جريمة**» من المفترض أنها تدافع عن النظام الملكي ضد النظام الجمهوري. وجاء في هذه النبذة أن **أوليفر كرومويل** الجمهوري (الذي أطاح بالملك تشارلس الأول) حاكم مستبد ويحل قتله. وكان ذلك أسلوبًا ماكرًا التجأ إليه **كارليل** للدفاع عن فكرة الاغتيال السياسي للحاكم المستبد الذي يبطش بشعبه.

غير أن هذه النغمة المتطرفة نفرت منه كثيرًا من دعاة الإصلاح على رأسهم **كوبيت** الذي رماه بالشطط كما أن دعوته الصريحة إلى الإلحاد أثارت عليه سخط كثير من الناس ومن بينهم هيئة المحلفين التي مثل أمامها. حتى المتعاطفين معه أمثال **فرانسيس بلاس** اعتبروه متعصبًا. وأخذ عليه كثير من أنصار الإصلاح إقدامه على إعادة نشر مؤلفات قديمة لا لشيء إلا لأن القضاء أدانها مثل الأعمال اللاهوتية **لتوماس بين** و«**مبادئ الطبيعة**» للكاتب الأمريكي الضرير **إليهو بالمر** الذي ينكر الدين ويؤمن بالمذهب التأليهي. وبسبب نفور الناس من شططه وغلوائه وجد **كارليل** نفسه في أكتوبر ١٨١٩ بدون حلفاء أقوياء عند تقديمه للمحاكمة بتهمة إعادة نشر «**عصر العقل**» الذي يتضمن تجديفًا وخروجًا عن الدين. وذكر **كارليل** أثناء محاكمته أنه يختلف في الرأي مع **توماس بين**. ففي حين ينكر **كارليل** الخلود والآخرة إنكارًا تامًا نرى أن **توماس بين** يعتقد في وجود حياة أخرى ينعم بها الأخيار والصالحون. وهكذا استطاع **كارليل** أن يسجل آراءه الإلحادية في الأوراق الرسمية وأن ينشرها بمقتضى القانون البريطاني باعتبارها تقريرًا لوقائع المحاكمة. ومن الطبيعي أن تترك آراؤه الملحدة أسوأ الأثر في نفوس القضاة والمحلفين وعامة الناس على حد سواء. لقد استغرقت محاكمة **كارليل** الأولى بسبب إعادة نشر كتاب «**عصر العقل**» عدة أيام ولكن محاكمته بسبب نشر كتاب «**مبادئ الطبيعة**» **لإليهو بالمر** لم تستغرق سوى يوم واحد. والجدير بالذكر أن المحكمة حكمت عليه بالسجن لمدة سنتين وبغرامة قدرها ألف جنيه لنشره كتاب «عصر العقل» وبالحبس لمدة عام وبغرامة قدرها خمسمائة جنيه لنشره كتاب «**مبادئ الطبيعة**» كما أن السلطات أودعته في زنزانة منفردة في سجن دورتشستر حتى لا ينشر أفكاره الهدامة بين زملائه السجناء. غير أن الحبس الانفرادي راق له وأتاح له فرصة كتابة الخطابات واستقبال الضيوف والأهم من ذلك تحرير مجلة «**الجمهوري**».

كان لحبس **كارليل** آثاره الوخيمة على حياة زوجته **جين**. فعندما لم يدفع زوجها الغرامات المفروضة عليه قام البوليس بالاستيلاء على محتويات دار النشر التي يملكها وما فيها من أوراق ومذكرات ثم قام باحتلالها لمدة شهر. وحين أحست الزوجة بدنو الخطر منها سارعت بإخفاء الكتب الممنوعة في مكان آخر. ويبدو أنها حققت ثروة من كتاب «**عصر العقل**» الذي باعت منه أكثر من ثلاثة آلاف نسخة. وفي حين انشغل بال الزوجة بمستقبل أولادها أظهر زوجها انشغالا بالدفاع عن مبادئه دون أن يعبأ بما قد يصيب أولاده من فاقة وعوز. والجدير بالذكر أن المحكمة أدانت **جين** لأنها نشرت في ١٦ يونيه ١٨٢٠ مقالا بقلم زوجها يدافع عن حق الأفراد في اغتيال الطغاة إذا أملت ضمائرهم عليهم ذلك. صحيح أن **كارليل** أدان التآمر بهدف القتل والاغتيال ولكنه لم ير أدنى غضاضة في أن يفعل الأشخاص ذلك بوازع من ضمائرهم.

لقد كانت السلطات على علم بأن **كارليل** يقوم بتهريب مخططاته إلى خارج السجن لترى طريقها إلى النشر. غير أنها وقفت مكتوفة الأيدي حياله. ولكنها لم تقف مكتوفة الأيدي أمام زوجته وأعوانه الذين تطوعوا لترويج أفكاره وعلى رأسهم متطوع اسمه **توماس دافيدسون** أثار حنق القاضي عليه بسلاطته وطول لسانه فعاقبه بفرض عدد من الغرامات عليه. ورغم أن المحكمة أدانت **جين** فقد وجد محاميها خطأ في الإجراءات مكنه من الحصول على إفراج عنها.

ويجدر بنا أن نذكر أن جمعية «**النهي عن المنكر**» ظلت حتى عام ١٨٢٠ الجمعية الأهلية الوحيدة التي يحق لها مقاضاة المارقين على الدين. وبحلول نهاية هذا العام استطاع محام اسمه **ميري** تشكيل جمعية لها

إنجلترا القرن الماضى

أهداف مماثلة هى الجمعية الدستورية التى نجح فى أن يضم إليها بعض الشخصيات المرموقة مثل الدوق **ولنجتون**. والذى لا شك فيه أن دفاع **كارليل** عن اغتيال الحكام المستبدين أساء إلى قضيته فى الدفاع عن الحريات الدينية بوجه عام كما أساء إلى زوجته التى انتهى الأمر بالزج بها فى السجن. وتطوعت أخت **كارليل ماري آن** لمواصلة مسيرته الإصلاحية فتولت إدارة المحل الذى كانت **جين** قبل سجنها تديره. وفى تلك الفترة عجز **كارليل** بسبب ضآلة موارده عن الاستمرار فى إصدار مجلة **«الجمهوري»** كما أن أخته **مارى آن** عجزت عن ذلك بسبب جهلها بأسرار الكتابة وتحرير الصحف والمجلات. ولهذا آثر **كارليل** أن يؤلف بعض النبذات والكتيبات الصغيرة بدلا من مجلة **«الجمهوري»**. مثل الكتيب الذى أصدره بعنوان **«خطاب العام الجديد إلى مصلحى بريطانيا العظمى عام ١٨٢١»**. وقدمت **مارى آن** إلى المحاكمة بسبب تورطها فى مواصلة النشاط الذى كانت زوجة أخيها تضطلع به. وقام بالدفاع عن أخت **كارليل** واحد من أبرز وأكفأ المحامين الإصلاحيين الشبان من مريدى **جيرمى بنثام** واسمه **هنرى كوبر**. وفى معرض الدفاع عنها بين هذا المحامى أن الدعوة إلى الإصلاح لا تنطوى بالضرورة على دوافع إجرامية، كما أنه أثبت بطلان الإجراءات التى اتخذتها الجمعية الدستورية فى إقامة الدعوى ضدها. ورغم ذلك فقد أدانتها المحكمة بسبب تهمة التجديف التى وجهتها إليها **جمعية النهى عن المنكر**.

وعقب الزج **بكارليل** فى السجن قامت الحكومة بسن المزيد من القوانين المكممة للحريات بهدف تضييق الخناق على الصحف الداعية للإصلاح والأفكار الراديكالية. فأدخلت تعديلات على قانون التجديف والتشهير ليتسع نطاقه ويشمل ليس فقط الزراية بالدين أو الدولة بل أيضا الحض على احتقار وكراهية الملك أو الحكومة أو الدستور. وحين تعرض بعض مريدى **كارليل** والمعجبين به للسجن أدخل الطمأنينة إلى قلوبهم بقوله: «يا أصدقائى لا تجزعوا إذا ألقوا القبض عليكم فأنا لم أشعر بالسعادة فى حياتى قط مثلما شعرت بها وأنا فى سجن دور ستشير. ولن أشكو إذا استمر حبسى لمدة ثلاث سنوات أخرى» وفى محنته لم يتخل عنه مريدوه وأتباعه فقد أخذوا يجمعون التبرعات له ولزوجته التى لم تتحمل الحياة فى السجن مثلما تحملها زوجها وخاصة لأن ساعة ولادتها كانت قد اقتربت. وقدم زوجها **كارليل** إلى وزير الداخلية التماسا بنقلها من السجن إلى مكان مناسب يمكنها الولادة فيه. ولكنه رفض إجابته إلى طلبه. وتم الإفراج عن زوجة **كارليل** من سجن دورستشير فى فبراير ١٨٢٣ كما أفرج عن **مارى آن** فى إبريل ١٨٢٣ ولكن هذا العام نفسه شهد القبض على شاب من أتباعه ومريديه اسمه **جيمس واتسون** (الذى كان يساعد زوجة **كارليل** فى إدارة محل جديد افتتحه مؤخراً لبيع الكتب) بتهمة بيع نسخة من كتاب **إليهو بالمر «مبادئ الطبيعة»** إلى أحد المخبرين فى الشرطة. وفى الفترة التى قضاها **جيمس واتسون** فى السجن توفر على دراسة أعمال الفيلسوف **دافيد هيوم** والمؤرخ **جيبون** وكتاب **موشيم «التاريخ الكنسى»**. وهى مؤلفات عمقت فيه الدراية بالدين المسيحى والاقتناع بالنظام الجمهورى وهى أفكار سبق أن استقاها أصلا من كل من **كوبيت وريتشارد كارليل**.

وفى عام ١٨٢٤ تم القبض على ما لا يقل عن أحد عشر بائع كتب ممن تطوعوا لمساعدة **كارليل** فى نشر أفكاره. وانتهز هؤلاء المريدون فرصة تجمعهم فى السجن وقاموا بإصدار «مجلة سجن نيوجيت الشهرية» عبروا فيها عن رغبتهم فى إصلاح أحوال مجتمعهم المتردية. واستفاد أتباع **كارليل** من تجارب الماضى فاتخذوا بأسباب الحيطة والحذر فى بيع الكتب الممنوعة. وأقاموا ستاراً يختفون وراءه ولوحة بأسماء الكتب الممنوعة على شكل عقارب الساعة. فإذا أراد الزبون شراء أى من هذه الكتب قام بتحريك العقرب بحيث يشير كالسهم إلى الكتاب المطلوب فيسلمه البائع له بعد أن يدفع له ثمنه ودون أن يرى وجهه وعلمت التجارب أيضًا أتباع **كارليل** القدرة على التمييز بين الزبائن العاديين والمخبرين السريين الذين امتنعوا عن بيع الكتب المحظورة لهم.

وباعد السجن بين **كارليل** وبين الممارسات اليومية للسياسة كما أن خلافاته مع زملائه من الراديكاليين والإصلاحيين وخاصة **هنرى هنت** باعدت بينهم وبينه. وكما أسلفنا انفض عنه الكثيرون بسبب شططه وتعصبه الأمر الذى جعله ينصرف عن الدعوة لإصلاح المجتمع إلى الدعوة إلى المذهب التأليهى ثم إلى الإلحاد وعبادة العلم والعقل. وفى عام ١٨١٦ - ١٨٢٠ استغل **كارليل** صفحات مجلة **«دعاة المذهب التأليهى»** فى إعادة نشر فقرات كتابات قديمة تدافع عن هذا المذهب. ونحن نراه فى خطابه الموجه إلى رجال العلم المنشور عام ١٨٢١ لا يكتفى بالدفاع عن الإصلاح البرلمانى والمطالبة بالحرية بمعناها العام على النحو الذى ذهب إليه الإنسيكلوبيديون (أو الموسوعيون) الفرنسيون أمثال **ديديرو** (١٧١٣ - ١٧٨٤) بل ينادى بحرية نشر الأفكار الملحدة أو المجدفة دون أن يتعرض صاحبها للمساءلة القانونية.

وفى عام ١٨٢٤ شب حريق فى المحل الذى يملكه **كارليل** فى شارع فليت ستريت فى لندن يبدو أنه بفعل فاعل. وأدى الحريق إلى هدم المحل، غير أن **كارليل** تمكن من بيعه بسعر مرتفع وجنى منه أرباحًا مكنته من شراء محل آخر فى الشارع نفسه. وفى عام ١٨٢٥ أعادت **مجلة «الجمهورى»** نشر النص الكامل لمنشور يدعو إلى تحديد النسل ذاع فى شمال إنجلترا ورغم أن **كارليل** كان آنذاك نزيل السجن فقد اعتبرته السلطات

مسئولا عن إعادة نشره. ويشرح هذا المنشور أساليب منع الحمل ومنها استخدام المرأة لإسفنجة مبللة. (ويقال إن المفكر الاشتراكى المعروف **روبرت أوين** سافر إلى باريس لدراسة هذا الموضوع وإن **فرانسيس بلاس** كان من أشد الناس تحمساً له).

وبحلول شهر نوفمبر ١٨٢٥ أكمل **كارليل** حبسه لمدة ست سنوات (وهى ضعف الفترة المحكوم عليه بها أصلا بسبب امتناعه عن دفع الغرامات المفروضة عليه). وبعد خروجه من السجن أنشأ شركة نشر مساهمة تهدف إلى نشر ذات النوعية من الكتابات التى كانت سببًا فى الزج به فى السجن مثل أعمال **توماس بين وبالمر ومسيليه** وأعمال اللورد **بيرون** المحظورة. وكذلك قصيدة **«كوين ماب»** التى ألفها الشاعر الرومانسى **شلى** ودعا فيها إلى الحب الطليق المتحرر من كافة القيود والمواضعات الاجتماعية. وتعرضت هذه الشركة المساهمة إلى الإفلاس بسبب كثرة ما نشرت من كتب محظورة رغم اعتراض المساهمين على بعض منها.

وأضر الحبس بصحة **كارليل** وأصابه بمرض نفسانى يتمثل فى الشعور بالذعر والاختناق فى الأماكن المغلقة أو الضيقة. وانفض عنه الكثيرون من مريديه وأتباعه فى أخريات عمره القصير الذى لم يتجاوز السادسة والثلاثين ليلتفوا حول دعاة إصلاح آخرين أمثال **روبرت أوين** وزعماء حركة الإصلاح البرلمانى والحركة العمالية الثورية المعروفة بحركة أصحاب الميثاق. ويرجع أحد الأسباب المهمة فى انفضاض الناس عنه أنه رغم شجاعته وقوته واستقامته وقدرته على الصمود والتحدى كان يفتقر إلى الأصالة والابتكار. فلا غرو أن نراه يفقد زعامته كما نراه ينضوى تحت لواء رجل دين يتسم بالابتكار اسمه **روبرت تيلور** الذى قدمته السلطات إلى المحاكمة فى يناير ١٨٢٨ بتهمة التجديف.

كان **روبرت تيلور** الذى يصغر **كارليل** بست سنوات الابن السادس لتاجر حدايد ثرى. مات والده فى طفولته فقام عمه بتربيته ووجهه إلى تعلم الجراحة فى كلية الجراحين بلندن عام ١٨٠٧. ورغم تفوقه فى تعلم الجراحة فإن هذه الدراسة لم ترق فى عينيه. ومن ثم انصرافه عن دراسة الجسد إلى دراسة الروح. وفى أكتوبر عام ١٨٠٩ التحق بكلية سانت جورج بكامبريدج لدراسة اللاهوت. وشهد له أستاذه بأنه بز أقرانه فى علوم اللاهوت وفى القدرة على الوعظ. وفى ١٨١٨ انخرط **تيلور** فى مهنة الكهنوت يحدوه طموحه إلى الصعود إلى القمة. ولكنه سرعان ما فقد إيمانه بالدين عندما تعرف بتاجر كافر كان يقرضه كتبًا عن الإلحاد. وبلغ تأثير هذا الرجل عليه حداً جعله يلقى موعظة فى الكنيسة كانت فضيحة صدمت مشاعرهم وأصابتهم بالذعر. ولم يخف **تيلور** أفكاره المهرطقة كما أنه لم يجد غضاضة فى الإعلان عنها عام ١٨١٧ فى صحيفة **التايمز** فانتهى الأمر بإبعاده عن الكنيسة التى اشترطت عليه أن ينبذ أفكاره التأليهية إذا أراد إعادته إلى وظيفته الكهنوتية. وصدمت أفكاره الخارجة على الدين مشاعر أمه التى ارتاعت لكفره. وإرضاء لأمه نشر **تيلور** باللغة اللاتينية تراجعًا عن موقفه التأليهى فى جريدة **التايمز** الصادرة فى ١١ ديسمبر ١٨١٧ معتذراً بقوله إنه أصيب بنوع من الشذوذ العقلى. ولم تسمح له الكنيسة بالرجوع إليها إلا بعد أن تاب واستغفر وقام بحرق كتبه التأليهية المهرطقة. ولكن «ريمة ما لبثت أن عادت إلى عادتها القديمة» فقد أخذ الرجل يدعو من جديد إلى الأفكار التأليهية ويجاهر بها بكل صراحة. وتضايق إخوته من مسلكه المشين فعرضوا عليه أن يتكفلوا بمعاشه شريطة أن يغادر إنجلترا وبالفعل غادر الرجل البلاد متوجهًا إلى جزيرة سان القريبة من إنجلترا. ولكن إخوته تخلوا عن مساعدته وإمداده بالمال بعد مرور شهرين أو ثلاثة من الوعد الذى قطعوه على أنفسهم، الأمر الذى اضطره إلى الكتابة فى الصحف ليكسب قوته. وفى تلك الفترة نشر **تيلور** مقالا يبيح الانتحار ويبرره فغضب الأسقف منه واستدعاه ليهدده بأن فى استطاعته أن يسجنه مدى الحياة دون تقديمه إلى المحاكمة. فاضطره هذا التهديد إلى مغادرة الجزيرة وهو لا يملك من متاع الدنيا شيئًا. ثم سافر إلى دبلن فى أيرلندا. وهناك منعه رئيس أساقفة دبلن من الوعظ والتبشير والتدريس فى المدارس. وفى دبلن نشر **روبرت تيلور** طائفة من الكتب الصغيرة بعنوان **«المجلة الأكليريكية»** دعا فيها إلى اعتناق الشك المعتدل حول صحة العهد القديم من الناحية التاريخية وحول صحة المعجزات الواردة فى الكتاب المقدس. وهناك استأجر مسرحًا صغيراً ليلقى فيه محاضراته ولكن جماعة من الطلبة البروتستانت هاجموا المسرح وحطموه وهددوا **تيلور** بالقتل إذا لم يكف عن نشاطه أو يرعو. فقرر أنصاره جمع المال له لتمكينه من السفر إلى لندن حيث يستطيع نشر أفكاره التأليهية بحرية أكبر وفى لندن التى وصل إليها عام ١٨٢٤ قام **تيلور** بتدريس الكلاسيكيات وحصل على تصريح بالدعوة إلى «الدين الطبيعى». وهى دعوة تخلو من الغيبيات فى دفاعها عن الدين. وكان أسلوبه فى الدعوة يتلخص فى إلقاء محاضراته على جمهور من المستمعين ثم يتحدى أياً من الحاضرين أن يتصدى لآرائه بالدحض والتنفيد. وفى يولية عام ١٨٢٦ تمكن تيلور من استئجار كنيسة صغيرة يمارس فيها هوايته فى التبشير وإلقاء المواعظ ومن اجتذاب عدد كبير من سيدات المجتمع. وتواصل نجاحه فتوفر له المال الكافى لشراء كنيسة مهجورة وغير مستخدمة أسماها الأريوباجوس (وهى كلمة تشير إلى جبل موجود فى أثينا تعقد على قمته أعلى سلطة قضائية إغريقية جلساتها) كرسها للتبشير بالمذهب التأليهى. ولكن هذا كان سببًا فى إثارة عمدة المدينة ضده فأمر بإلقاء القبض عليه والزج به فى السجن بتهمة

إنجلترا القرن الماضى

التجديف والاشتراك مع خمسة آخرين فى مؤامرة للإطاحة بالدين المسيحى. وقبل أن تبدأ محاكمته استطاع بعض أعدائه وشانئيه أن يشهروا إفلاسه بسبب غرقه فى الديون وأن يستصدروا أمراً يبيح كنيسته لسداد ما عليه من ديون. وأخيراً مثل **تيلور** أمام هيئة المحكمة يوم ٢٤ أكتوبر ١٨٢٧ للتحقيق معه فى تهمة التجديف. واجتمع حشد غفير من الناس يضم عدداً كبيراً من السيدات الأنيقات منذ الصباح الباكر خارج قاعة المحكمة فى انتظار بدء المحاكمة. وما أن فتحت المحكمة أبوابها حتى غصت بالحاضرين ليشاهدوا القسيس المتهم **تيلور** يدخل القاعة برفقة ولديه وعدد كبير من الأصدقاء. ولفت **تيلور** الأنظار إليه بعباءته الكنسية الفضفاضة وقبعته الكهنوتية الأنيقة. وهو يمسك بنظارة تتدلى من عنقه ويضع فى كل يد من يديه دبلة فاخرة. وزاد من أناقة مظهره أنه كان يلبس قفازاً شفافاً فى كلتا يديه.

واختتم الادعاء الجلسة فقال إنه من الطبيعى أن يختلف كل الناس فى عباداتهم ومعتقداتهم الدينية. ولكن يتعين على كل إنسان أن يحترم مشاعر الأغلبية الدينية وأن يعاملها بالاحترام اللائق بها. وأردف الادعاء قائلا إنه لا يطالب المحكمة أن تفرض على أى إنسان أية عقائد دينية لا يؤمن بها. ولكنه يطلب ممن يرفضون عقائد الملايين الدينية أن يظهروا الاحترام لها وليس السخرية أو الزراية بها مثلما فعل **روبرت تيلور** فى كتابه الصغير «شخصية المسيح»، وفيه يصف المسيح بأنه «مصاص الدماء اليهودى». ورغم أن **تيلور** ظل يدافع عن نفسه لمدة ثلاث ساعات وهو يقتطف فقرات بالإغريقية واللاتينية والعبرية فإنه تفوه بعبارات مجدفة أمام محلفيه إذ قال: «إننى أخشى الله ومن ثم لا أجرؤ أن أكون مسيحياً لأن المسيحية فى نظرى تبدو أقل منه جلالا». وتشاور المحلفون بشأنه لمدة نصف ساعة خرجوا بعدها ليقولوا إن المتهم مذنب فيما يتعلق بتهمة التجديف. فحكمت عليه المحكمة بالحبس لمدة عام غير أنها لم تجد أى دليل على صحة التهمة الثانية وهى التآمر للقضاء على الدين المسيحى. هذه حكاية **روبرت تيلور** المؤمن بالمذهب التأليهى الذى قابله **ريتشارد كارليل** لأول مرة عام ١٨٢٥.

لم يشعر **كارليل** نحو **روبرت تيلور** بأى تعاطف فى بادئ الأمر. ولكن موقفه من القسيس المارق ما لبث أن تغير وذلك بعد إشهار إفلاسه وإصدار حكم ضده بالحبس. وفى يناير عام ١٨٢٨ أسس **كارليل** مجلة جديدة بعنوان «الأسد» خصص كل صفحاتها لنشر محاضرات **تيلور** المجدفة والدفاع عنه. ولم يكتف **كارليل** بهذا بل ترك عائلته وأخذ يجوب البلاد ليلقى محاضرات يروج فيها لأفكار **تيلور** ويدافع عن حرية الإنسان فى التعبير عن رأيه ويجمع التبرعات من أجل هذا القس الذى انتهى به تجديفه إلى السجن. وكان ذلك بمثابة القشة التى قصمت ظهر البعير. فقد تدهورت على أثرها علاقة **كارليل** بزوجته فاتفقا معاً على الانفصال بمجرد أن تتحسن أحواله المالية حتى يتمكن من دفع تعويض مناسب لها. وأثناء وجود **تيلور** فى سجن أوكهام كتب مقالات ومبحثين تولى **كارليل** نشرها ثم خرج **روبرت تيلور** من السجن ليعتمد اعتماداً كلياً على **كارليل**. وقرر الاثنان العمل سويا على نشر أفكارهما التأليهية فى أرجاء إنجلترا قد هبا إلى كامبريدج حيث عاشا تحت سقف واحد مع مطبعجى أغرياه بطباعة منشور قاما بتوزيعه على المعاهد الدينية الكثيرة والمنتشرة فى عدة مناطق وهما يتحديان المؤمنين بالدين المسيحى التصدى لهما وتفنيد محاجاتهما ضد هذا الدين. وبدلا من أن يتصدى لهما الأهالى بالإقناع لجأ البعض إلى أسلوب الاضطهاد لهما والتعنت معهما. وحين حاول **كارليل وتيلور** أن يحاضرا فى مدينة ليدز تدخل عمدتها وقضاتها للحيلولة دون ذلك. ورغم فشلهما بوجه عام فى نشر الأفكار المجدفة فى كل مكان ذهبا إليه فإن كثيراً من التوفيق حالفهما فى رحلتهما إلى ليفربول حيث نجحا فى التصدى لقسيس اسمه مستر **ثوم** وفى دحر دفاعه عن المسيحية. وفى ليفربول قابل **ريتشارد كارليل** سيدة شابة كانت علاقته بها سبباً فى إدخال السعادة على قلبه. وظل الرجلان لمدة أربعة شهور ينتقلان فى مكان إلى مكان ينشران تجديفهما حيثما ذهبا. وفى عام ١٨٣٠ استطاعا أن يستأجرا قاعة مهجورة كانت فى يوم ما متحفاً وسيركاً ومسرحاً وقاعة محاضرات شرفها بإلقاء بعض المحاضرات فيها كوكبة فى عمالقة الفكر والأدب الإنجليزى أمثال **كولريدج وهازليت**. وسمح **كارليل وتيلور** للاشتراكيين من أتباع **أوين** وغيرهم من الراديكاليين والإصلاحيين بعقد اجتماعهم فى هذه القاعة وأدخلت هذه اللقاءات والاجتماعات الكثيرة فى روع الطبقة العاملة الإنجليزية إن جواً جديداً من السماحة والرغبة فى الإصلاح بدأ يشيع. وشجعت التغيرات الإصلاحية التى حدثت فى فرنسا آنذاك العمال الإنجليز على المطالبة بحقوقهم ورفع الظلم عنهم. ولكن الحكومة الإنجليزية خيبت أملهم عندما تصدت لهم بكل عنف وشدة وحزم. فعندما عبر العمال الزراعيون فى إنجلترا عن احتجاجهم على الظلم الواقع عليهم بأن أحرقوا أكوام القش والتبن وامتنع عمال المصانع عن العمل وقاموا بتحطيم الآلات بادرت الحكومة الإنجليزية بشنق تسعة شبان ثائرين وسجن أربعمائة آخرين وكذلك نفت أربعمائة وخمسين متمرداً خارج البلاد. وأيد معظم أعضاء مجلس الهدم هذه العقوبات الغليظة.

لم يسكت **كارليل** على قمع الطبقة العاملة فأنشأ على الفور مجلة جديدة بعنوان **«الملقن»** أدان فيها أعمال العنف والشغب التى لجأ إليها العمال ولكنه التمس لهم العذر لأنهم لم يجدوا آذاناً صاغية تستمع إلى شكواهم وتسعى للتخفيف عنهم. وذهب **كارليل** إلى أنه يعتبر العمال الزراعيين الإنجليز فى حالة حرب ضد ظالميهم. ومن

ثم فإنه يحق لهم تدمير المحاصيل والآلات. وكانت نتيجة ذلك أن الادعاء وجه إليه أربعة اتهامات أولها حض الجمهور على كراهية الدستور وارتكاب أعمال العنف وتتخلص بقية التهم الثلاث فى حض العمال الزراعيين على كراهية الدستور وأعمال العنف ومقاومة السلطات بإسقاط التهم الموجهة ضد **كارليل** الذى رحب بتقديمه إلى المحاكمة وأغضبه أن يتدخل زميله لدى السلطات للعفو عنه. فقد كان فى اعتقاده أنه يناضل من أجل قضية رابحة ومبدأ لا يختلف عليه اثنان هو حق المظلوم فى التمرد على ظالمه. وشاءت الظروف أن واحداً من أعدائه- وهو قاضى اسمه **نيومان نوليز**- نظر القضية فى محكمة الأولد بايلى يوم ١٠ يناير ١٨٣١ وكان بين هذا القاضى **وكارليل** ما صنع الحداد بسبب هجوم شديد كان **كارليل** قد شنه عليه ولم يحاول **نوليز** إخفاء عداوته نحو غريمه واستشاط غضبًا عندما دافع المتهم عن نفسه لمدة خمس ساعات ونصف طاعنا فى صحة الاتهامات الموجهة إليه. قال **كارليل** فى معرض الدفاع عن نفسه إنه لم يهاجم الملكية الدستورية كما يزعم الادعاء بل يهاجم وجود وظائف وزارية مضحكة لا تتفق بحال من الأحوال مع أى نظام حكم عصرى مثل وظيفة وزير خيول جلالة الملك. وأضاف **كارليل** إنه لم يكن الوحيد الذى انتقد مثل هذا الوضع الشاذ فقد أوردت صحيفة التايمز مثلا فى إحدى افتتاحياتها هجوماً على ما أسمته بهؤلاء اللوردات الذين لا يخرجون عن كونهم خدماً وحشماً ومجرد إمعات فى حاشية الملك لا يفعلون شيئًا غير اصطحابه حيثما ذهب ومضايقته بقربهم منه.

ودفع **كارليل** عن نفسه تهمة تحريض العمال الزراعيين على الثورة بقوله إنه لم يكتب حرفًا واحداً إلا بعد أن وقعت بالفعل أحداث التمرد العمالى. فضلا عن أنه نشر ما كتب فى مجلة محدودة التوزيع لا يزيد عدد نسخها المطبوعة على ألف نسخة تم توزيع ستمائة نسخة منها على الأفراد الذين اشتروها من محله كما تم بيع الأربعمائة نسخة الأخيرة بالجملة على بعض الموزعين فى المدن الصناعية الكبيرة مثل مانشستر ويوركشير ولانكشير ولندن وبعض المدن الأسكتلندية. وجميعها مناطق بعيدة كل البعد عن المناطق الزراعية ومن ثم فإن القول بأن مجلته كانت سبباً فى إثارة العمال الزراعيين وتهييج خواطرهم باطل من أساسه. وقد كان هذا الدفاع منطقيًا لدرجة أن جمهور الحاضرين استقبله بالتصفيق الشديد. وبعد سماع الدفاع اجتمعت هيئة المحلفين لمدة ساعتين لتعلن بعدهما براءة المتهم من تهمة التحريض على الثورة وإثارة الشغب. ولم يرق هذا الحكم فى عين القاضى الذى طلب إليهم التشاور مرة أخرى وظلوا يتشاورون لمدة ساعة كاملة. ثم قام القاضى باستدعائهم فى منتصف الليل فأعلن ممثلوهم أنهم لم يتفقوا فيما بينهم على رأى. وكان المحلفون يعقدون اجتماعهم فى غرفة قارصة البرد وعارية من الأثاث فهددهم القاضى المغتاظ بأنهم سوف يقضون فيها ليلتهم حتى يصدروا حكمهم على المتهم. ورأى المدعى العام مقدار التعقيدات التى تحيط بسير المحاكمة فتدخل لوضع حد لتعنت القاضى الواضح. فقال إنه لا يريد إنزال أقصى العقوبات بالمتهم وإنه على استعداد لأن يطلب الإفراج عنه نظير دفع كفالة قدرها مئتا جنيه وساعد تدخل الادعاء على هذا النحو على انفراج الأزمة. وبعد أن بلغ الإعياء بالمحلفين كل مبلغ اضطروا إلى الوصول إلى حل وسط يماثل الحل الوسط الذى توصل إليه الادعاء. فذهبوا إلى أنه مذنب فى تهمتين فقط من الخمس تهم الموجهة ضده. وهاتان التهمتان تتعلقان بالتحريض على مقاومة السلطات وليس التحريض على الإطاحة بالنظام الملكى الدستورى.

وفى اليوم التالى أصدر القاضى **نيومان نوليز** حكماً قاسياً بسجن عدوه **كارليل** لمدة عامين وفرض غرامة عليه قدرها مئتا جنيه ودفع ألف جنيه أخرى كضمان لحسن السير والسلوك لمدة عشرة أعوام. واستنكرت الصحافة الإنجليزية الراديكالية وغير الراديكالية مثل التايمز والاسبكتاتور قسوة هذا الحكم بدون أن يكون لهذه القسوة ما يسوغها وأنحت عليه باللائمة. وبعد انفصاله عن عائلته عام ١٨٢٩ تطلع **ريتشارد كارليل** إلى الكفاح بمفرده من أجل تدعيم الحرية. وفى ديسمبر عام ١٨٣١ تلقى خطاباً من بائع كتب من المؤمنين بحرية الفكر يخبره فيه عن سيدة شابة فى الخامسة والعشرين من عمرها اسمها **إليزا شاريلز** تحمل الإعجاب له وتريد أن تحضر إلى لندن لتنظيم اجتماعات التأييد له والدفاع عن أفكاره. وكتبت هذه السيدة إليه تقول إنها تؤمن بالتنوير وتناصب الملوك والأرستقراط والكنيسة العداء. كما أنها تشعر بالفخر أن يرميها الناس بالكفر والتجديف. وهى تتمنى لو أن الإنسانية جمعاء شاركتها هذا الكفر. ودخلت هذه الحسناء قلب **كارليل** قبل أن تقع عيناه عليها.

وصلت هذه المعجبة إلى لندن فى ١٢ يناير ١٨٣٢ وبادرت فور وصولها إلى زيارة **كارليل** فى زنزانته فاتفق معها على إعادة فتح قاعة المحاضرات التى تم إغلاقها عقب وضعه فى السجن كى تلقى فيها ما يكتب لها من محاضرات. وآثرت المعجبة **إليزا شاريلز** أن تغير اسمها إلى اسم **إيزيس** الفرعونى حتى لا يستطيع أهلها تعقبها أو تتبع أخبارها. وأشرفت **إليزا شاريلز** على صدور مجلة «الملقن» التى غيرت اسمها بعد حين إلى مجلة «إيزيس». وتركت هذه الفتاة بصماتها النسائية الواضحة على المجلة. فبعد أن كانت فى عهد **كارليل** قاصرة على الدفاع عن حرية الرأى فى مجال الدين والسياسة أصبحت فى عهد **إليزا شاريلز** تدافع أيضًا عن حرية المرأة ومساواتها بالرجل. وفى بادىء الأمر نجحت **إليزا شاريلز** فى اجتذاب إهتمام الناس بها بسبب

دعوتها إلى الإصلاح ومناصرتها لحقوق المرأة غير أن اهتمام الناس بها ما لبث أن فتر فأفل نجم **إليزا شاربلز** بعد أن اختطفت الأضواء فيها تلك الحركة العمالية التعاونية التى ارتبطت باسم مؤسسها الاشتراكى المعروف **روبرت أوين**.

ويبدو أن تغيراً من موقف **كارليل** من الدين طرأ عليه فى أخريات أيامه فعاد بشكل أو آخر إلى حظيرته بعد أن تمكن فى التوفيق بين العقل والدين على نحو ما فعل **روبرت تيلور** الذى اهتدى إلى تفسير المسيحية بطريقة رمزية، وأيضًا على نحو ما فعل الاشتراكى التعاونى **روبرت أوين** عندما نادى بما أسماه «الدين العقلانى». ونشرت مجلة «إيزيس» أخبار عودة **كارليل** إلى الدين وتصريحاته فى هذا الشأن فهو يقول: «أعلن عودتى إلى الحقيقة كما تتمثل فى إنجيل يسوع المسيح وأيضاً أعلن أنى أؤمن بحقيقة الدين المسيحى.» وبدأ هذا التحول من الإلحاد والمذهب التأليهى إلى الإيمان بالعقيدة المسيحية شيئًا غريبًا على أسماع أتباعه ومريديه.

وفى يناير ١٨٣٣ انتهت مدة حبس **كارليل** وعرضت عليه الحكومة الإفراج عنه شريطة أن يدفع بعض المبالغ المالية كضمان لحسن سيره وسلوكه فى المستقبل. ولكنه رفض فاضطرت الحكومة أن تدفع هذه المبالغ نيابة عنه وأن تطلق سراحه بلا قيد أو شرط بعد اثنين وثلاثين شهراً فى السجن. وبعد خروجه منه عاشرته **إليزا شاربلز** معاشرة الأزواج وأنجبت منه أربعة أطفال. وفى غمرة تفاؤله بالحياة أنشأ مجلة أخرى بعنوان «السوط». ولكن **كارليل** عاد إلى سابق تطواله على رجال الدين والزراية بهم فعرض فى فاترينه مكتبته صورة لأسقف يتأبط ذراع شيطان. وفى هذه المرة قدم **كارليل** إلى المحاكمة بتهمة إزعاج السلطات وليس بتهمة التجديف وحكم عليه بدفع مجموعة من الغرامات وتقديم الضمانات التى تضمن حسن سيره وسلوكه. وكعادته فضل **كارليل** السجن لمدة ثلاث سنوات على دفع هذه الغرامات. ووجد **كارليل** من حيث المبدأ أن الزج به فى السجن أكرم وأشرف له من أن يشترى حريته بالمال. غير أن الحكومة ضاقت ذرعاً به وأرادت أن تزيحه عن كاهلها فقررت الإفراج عنه دون قيد أو شرط، وذلك بعد مضى أربعة شهور فقط على سجنه. ويصل مجموع الفترات التى قضاها فى السجون بعد أن ترك عمله فى ورشة صنع الصفيح فى هولبورن إلى تسع سنوات وسبعة شهور وأسبوع واحد، أى بمعدل يومين فى كل ثلاثة أيام. وبعد خروجه الأخير من السجن لم يعش **كارليل** أكثر من تسعة أعوام.

قلنا إن **كارليل** فى أواخر أيامه عاد إلى حظيرة المسيحية وأنه سعى إلى التوفيق بين الدين والعقل وإلى تفسير الدين على نحو رمزى وعلمى فى آن واحد. فقد ذهب إلى القول: «الله الأب بقدرته على معرفة كل شىء يجسد جميع العلوم فى حين أن الله الابن يجسد العقل البشرى. أما الروح القدس فيجسد روح الحق.» ولكنه أردف محذراً إن الإله الروحى كائن من اختراع البشر. وهو قول لا يدل على مسايرته للخط الدينى الراسخ والأصيل، بل هو أقرب إلى المروق والانشقاق الدينى حتى وإن ابتعد به عن دائرة الكفر، فلا غرو إذا رأينا كثيراً من رجال الكنيسة المنشقين يرحبون به فى صفوفهم وأن يستبعده الكفرة والمجدفون عن زمرتهم. ورغم هذا فقد ظل حتى مماته يظهر عطفاً على كل إنسان يتهم بالتجديف. وليس أدل على ذلك من أنه سعى إلى صداقة **جورج جاكوب هوليوك** ووقف بجانبه يشد من أزره ويسانده فى محنته عند تقديمه إلى المحاكمة. وهداه **كارليل** إلى أنجح وسيلة يدافع بها **هوليوك** عن نفسه فتكللت جهوده بالنجاح ولم تتمكن المحكمة من الحكم على **هوليوك** أكثر من ستة أشهر بسبب اختتامه إحدى محاضراته ببعض عبارات التجديف المرتجلة.

٦ - جورج جاكوب هوليوك (١٨١٧ - ١٩٠٦)

كان **جورج جاكوب هوليوك** الابن الأكبر بين ثلاثة عشر طفلا أنجبهم عامل بسيط فى مسبك فى مدينة برمنجهام الصناعية. وكانت أمه تعمل فى صنع الزراير لزيادة دخل أسرتها الفقيرة. وفى أيام التلمذة ساعد الصبى **هوليوك** والدته فى صنع الزراير واضطره العوز إلى ترك مدرسته وهو لم يتجاوز التاسعة من عمره ليلتحق بالعمل فى المسبك نفسه الذى يعمل فيه والده. وأدرك **هوليوك** أن العمل اليدوى يحول دون تحسين أحواله وأنه عائق فى سبيل طموحه الذى دفعه إلى السعى للوصول إلى المكانة نفسها التى نجح **روبرت أوين** الذى يشاركه نفس الأصول الاجتماعية المتواضعة فى بلوغها. فقد بدأ **أوين** حياته كحاجب فى مدرسة وهو فى السابعة من عمره ثم عمل كصبى فى دكان ثم سايساً للخيول فى لندن.

نادى **روبرت أوين** كما نعلم بالاشتراكية التعاونية التى تهدف إلى اشتراك العمال فى امتلاك المصانع أو الورش التى يعملون بها تحفيزاً لهم على الإنتاج. وراق أسلوب **أوين** التعاونى فى إدارة العمل فى عين **هوليوك** وأترابه الذين وجدوا أن التعامل مع واقع المشاكل العمالية أجدى بكثير فى الناحية العملية من مجرد المطالبة بالإصلاح السياسى (مثل حرية التعبير وإصلاح النظام البرلمانى) الذى نذر له كل من **وليم هون وريتشارد كارليل** حياتهما. وأدى إعجاب **هوليوك** الشديد **بأوين** إلى التشبه به والسير على نهجه.

كانت رغبة **هوليوك** فى الاستزادة من العلم تفوق رغبته فى الاستزادة من المال. فقد وفر له والده فرصته الاشتغال على آلة لإنتاج الزراير بالمئات بدلا من الأسلوب البدائى الذى اتبعته فى صنعها فرادى. ولكنه فضل الاستمرار فى عمله فى المسبك أثناء النهار والانصراف إلى الدرس والتحصيل أثناء

تيـــارات الإلحـــاد فـــى

الليل. وعندما بلغ السابعة عشر من عمره التحق بمعهد الميكانيكا ليدرس فيه الرياضيات وصنع الآلات. وفى فترة عمله بالمسبك أظهر مهارة فى تصميم الآلات فقد نجح فى ميكنة بعض أساليب الإنتاج. وعندما حال فقره دون شراء الآلات الهندسية التى يحتاج إليها فى دراسته تفتق ذهنه المتوقد عن تصنيع بعضها بيديه. الأمر الذى لفت أنظار **جورج ستيفنسن** مخترع الآلة البخارية إليه. ولو أن هذا المخترع تعهده بالرعاية لبلغ مكانه مرموقة فى عالم الهندسة، ولانصرف عن الاشتغال بالسياسة والتحريض السياسى. وكانت هوايته المفضلة أثناء عمله فى المسبك الصعود إلى سطحه كى يحملق مبهوراً فى الكواكب الصغيرة السيارة دون أن يبالى بنزلات البرد التى تصيبه من جراء ذلك.

وفى مايو ١٨٣٨ جاء **جورج كومب** الذى اشتهر باهتمامه بدراسة العلاقة بين شكل جمجمة الإنسان وبين صفاته الأخلاقية والذهنية إلى مدينة برمنجهام ليلقى فيها سلسلة من المحاضرات فى هذا الموضوع، فاحتاج إلى مساعد يعاونه فى عمله. وتطوع **هوليوك** بمساعدته بالمجان. وشعر **كومب** نحو مساعده بالامتنان فأهداه مؤلفًا له بعنوان «عناصر علم دراسة شكل الجمجمة وحجمها». ولم يكن **هوليوك** ينتظر أية مكافأة نظير خدماته **لكومب**. غير أن بعض الناس استاءوا من استغلال **كومب** له فتطوعوا من تلقاء أنفسهم بمطالبته بإعطاء **هوليوك** المكافأة التى يستحقها على تعبه. وأخيراً وبعد لأى استطاع المتعاطفون مع **هوليوك** الاتصال **بكومب** الذى كان يحزم أمتعته ويستعد للسفر إلى الولايات المتحدة. ولكن الرجل أراد أن يتهرب من الضغط عليه لإعطاء **هوليوك** مكافأة فبدأ يطعن فى كفاءته ويقول بوقاحة إن خدماته لم تكن على المستوى المطلوب، الأمر الذى أثار ثائرة **هوليوك** واعتبره إهانة بالغة لكرامته رغم أنه لم يكن ينتظر أجراً أو مكافأة على عمله. ونما إلى علم **هوليوك** أن تاجراً من برمنجهام سوف يسافر إلى أمريكا فأعطاه خطابا ليسلمه إلى مستر **كومب** هناك يعاتبه فيه على رأيه السيئ فى قدراته. ولكن **كومب** لم يبال بهذا العتاب ولم يكترث بالرد عليه. ومرت السنون دون أن ينسى **هوليوك** الطعنة النجلاء التى سددها **كومب** إلى كبريائه. فبعد انقضاء ثمانية أعوام بلغه أن أخا **كومب** سوف يلقى محاضرة نيابة عن أخيه المعتذر عن الحضور بسبب اعتلال صحته فى ٧ يناير ١٨٤٦ فى مدينة جلاسجو بأسكتلندا فسافر **هوليوك** هناك والتقى بأخى **كومب** وسلمه خطاب احتجاج ضد **كومب** كان قد سطره منذ ثمانية أعوام وظل يحتفظ به طوال هذه الفترة وينتقل به من مكان إلى مكان وطلب إلى شقيق **كومب** تسليم الخطاب لأخيه. ولم يكن **هوليوك** يبغى بذلك تعويضًا مادياً بل رد الاعتبار إلى كرامته الجريحة. وظل **هوليوك** يبحث دون تلال أو كلال حتى استطاع العثور على وثائق وخطابات لا تدع مجالا للشك فى افتراء **كومب** عليه وظلمه له. وكشف **هوليوك** النقاب عن هذه الوثائق بعد انقضاء نحو خمسة عقود الأمر الذى يدل على أنه من النوع الذى لا يبلع أوينسى الإهانة مطلقاً. وهناك بعض الأحوال المماثلة التى تؤكد ذلك. فقد وعده فى صدر شبابه مثال اسمه **بالى** أن ينحت له تمثالا نصفيًا وحدد له جلسة لبدء العمل. ولما حضر **هوليوك** فى الموعد المتفق عليه اكتشف أن المثال خدعة وغرر به وأنه قد شد رحاله فى اليوم السابق إلى مانشستر دون أن يترك وراءه كلمة إعتذر واحدة. ولاحظ رؤساؤه فى المسبك أن صحته بدأت تتدهور بشكل ملحوظ فأجبروه على القيام بأجازة ينال فيها قسطاً من الراحة فما كان منه إلا أنه سافر إلى مانشستر ليقابل المثال الكذاب ويلقنه درسًا فى الصدق والأخلاق.

وفى شبابه وقع **هوليوك** فى غرام حسناء غجرية فتنته بسحرها ونورانيتها. ولكن هذا الحب لم يؤت ثماره لجملة أسباب منها شدة خفر الفتاة ورومانسيتها، فضلا عن خشيته من أن يكون ارتباطه بها سببًا فى تعطيل طموحه الذى بدأ يظهر منذ يفاعته وهو فى الخامسة عشرة من عمره عندما أصبح عضواً فى الحركة الثورية الراديكالية المعروفة بالحركة الميثاقية ولم ينس **هوليوك** هذه الفتاة الغجرية قط طيلة حياته بل ظلت تطوف بمخيلته وتراوده فى أحلامه فى قابل أيامه. ولكنه على أية حال وجد فتاة أخرى تتصف بالشجاعة وشدة البأس تقف بجانبه وتشد أزره فى كفاحه وتساعده على تحمل المكاره. وهى ابنة رجل عسكرى تدعى **إليانور** ليامز التى وافقت على الزواج منه رغم مافى ذلك من مخاطر فقد نذر حياته لرفع الظلم عن الطبقات العاملة الفقيرة. وقبل زواجه من **إليانور** بعامين قابل **هوليوك** **روبرت أوين** فى الاجتماعات التى كان هذا الاشتراكى الكبير يعقدها فى برمنجهام. وفى عام ١٨٣٨ أصبح **هوليوك** عضواً فى الجمعية التى أسسها **أوين** باسم «جمعية جميع الطبقات فى كل الأمم» والتى ألقى فيها **هوليوك** أولى محاضراته عن الاشتراكية والمذهب التعاونى. ولكنه فشل فى التأثير فى جموع السامعين بسبب ضآلة حجمه وصوته الرفيع الثاقب. وقد نادى **هوليوك** بالآراء الراديكالية نفسها التى نادى بها أنصار المذهب الميثاقى مثل حق المواطن فى الانتخاب وسرية الاقتراع كما نادى بإلغاء الشرط الذى ينص على ضرورة أن يكون عضو البرلمان من أصحاب الأملاك. ورغم إيمانه بالأفكار الثورية فقد كان يمقت العنف ويشمئز منه. وذهب إلى أن واجب الاشتراكيين الإنجليز يملى عليهم العمل على تحسين المجتمع دون اللجوء إلى استخدام العنف بل إقناع الناس بمعقولية التغيرات الاجتماعية المقترحة وبأن مصالحهم تكمن فى هذه التغيرات.

إنجلترا القرن الماضي

وعند زواجه من **إليانور** كان الدخل الذى يدره عليه عمله فى التدريس فى معهد الميكانيكا وتدريس الرياضيات فى مدارس الأحد ضئيلا للغاية. ورغم إنكاره للدين فإن عداوته له كانت أقل حدة فى عداوة كل من **ريتشارد كارليل وروبرت تيلور** له. ولا غرو فى ذلك فقد كان ذا طبيعة معتدلة وأقرب فى قصده إلى **وليم هون**. ورغم أنه بدا ملحداً فى أحاديثه فقد آمن بوجود إله يهيمن على حركة الكون وينظمها. ثم انتقل وزوجته وطفله إلى بلدة ورستر حيث استعانت به جماعة من أتباع **روبرت أوين** فى تدريس الملتحقين بالورشة التى أسسها باسم «قاعة العلوم». ونظراً لمهارته التى تميز فى مجال التدريس فقد تم تعيينه عام(١٨٤١) بوظيفة محاضر بمدينة شيفيلد الصناعية. وفى شيفيلد واجهته أزمة ضمير فقد كانت قاعات المحاضرات آنذاك تعمل بتصريح من الجهات الدينية المختصة كان لابد للحصول عليه أن يقسم المحاضرون على إيمانهم بالعقيدة المسيحية وبالكتاب المقدس. وأسقط فى يد أتباع **روبرت أوين** لأن السلطات لن تسمح لهم بمزاولة التدريس إذا امتنعوا عن القسم. وهنا أصر **هوليوك** على تكوين جماعة باسم «نقابة الأربعة للصمود والتحدى» هدفها إصدار دورية فى بريستول بعنوان «عراف العقل» تدعو إلى حرية الفكر. ورغم أن **هوليوك** لم يكن ملحداً مثلما كان زملاؤه الثلاثة الآخرون من أعضاء نقابة الأربعة بل كان تأليهياً معتدلا فإنه وجد نفسه مضطراً إلى التضامن مع زميليه فى النقابة الأخوين **ساوثويل** فى كل ما نشراه فى مجلة «عراف العقل» من زراية بالدين.

لم يكن إلحاد **تشارلس ساوثويل** السبب فى محاكمته بل كان السبب فى ذلك تعبيره عن الإلحاد بلغة قاذعة ومسيئة واعترفت المحكمة بحقه فى أن يرى ما يشاء فى الدين ولكنها اعترضت على مجاهرته بإلحاده بهذا الأسلوب المقيت القاذع وذهبت إلى أنه كان أجدر به أن يحتفظ بأفكاره لنفسه، ويعتبره المؤرخون أول ملحد حقيقى يجاهر بإلحاده بهذه الصورة المقيتة فى إنجلترا. كان **تشارلس ساوثويل** بائع كتب وجندياً وممثلا ومحاضراً يحظى بالشعبية كما كان على الصعيد السياسى راديكاليًا من أتباع الحركة الميثاقية واشتراكياً ممن يسيرون على درب **روبرت أوين**. نشر **ساوثويل** أول عدد من «عراف العقل» فى ٦ نوفمبر (١٨٤١) فنجح فى اجتذاب أنظار الناس إليها. ويتباهى **ساوثويل** فى العدد الأول من هذه الدورية بأنها أول مجلة إلحادية من ألفها إلى يائها. وحتى ندرك مدى ما وصل إليه هذا الملحد فى تحقير الدين والحط من شأنه نقول إن صفحات العدد الرابع من هذه المجلة تحمل مقالا بعنوان «كتاب اليهود» جاء فيه أن الكتاب المقدس عبارة عن تسجيل فاضح لتاريخ الشهوة واللواط وسفك الدماء على أوسع نطاق. ويستطرد هذا المقال فيصف الكتاب المقدس بأنه أحقر الكتب وأغلظها التى قيض للإنسانية أن تخرجها. فضلا عن أنه يفوق فى إباحيته كل الروايات الداعرة ذات الصيت الذائع التى أنتجتها قرائح المؤلفين وعافت طبيعة **هوليوك** الرقيقة المهذبة استخدام هذه اللغة الخشنة والبذيئة. ولكنه ألفى نفسه مضطراً إلى قبولها بسبب إيمانه بأنه من حق كل إنسان أن يعبر عن رأيه بالطريقة التى يراها مناسبة، وأن الحكم على هذه اللغة لا ينبغى أن يكون مرجعه إلى القانون ولكن إلى استساغة القراء أو رفضهم لها.

ولم تسكت السلطات فى بريستول على تحقير **تشارلس ساوثويل** للدين بهذا الشكل الفظيع وقوله إن الرسل والأنبياء من **موسى** حتى القديس **بولس** عبارة عن مجموعة من النصابين والمتعصبين المتعطشين لسفك الدماء. وانتهى الأمر بالقبض عليه فى ٢٧ نوفمبر(١٨٤١) بتهمة التجديف وأودع فى السجن لمدة سبعة عشر يوماً قبل الإفراج عنه بكفالة. ولم يستند الادعاء فى توجيه الاتهام إليه على تهمة التجديف بل إلى أن آراءه الموغلة فى الشطط من شأنها أن تفضى إلى ارتكاب أعمال العنف. وسلم الادعاء بحقه فى اعتقاد ما يشاء ولكن رأى أنه لا يحق أن ينشر ما يشاء حرصاً على المجتمع وحمايته من الأذى. وفى الجلسة الأولى من المحاكمة ظل **ساوثويل** يدافع عن نفسه على مدى سبع ساعات كاملة تكلم فيها دون انقطاع فاضطر القاضى إلى استئناف الجلسة فى اليوم التالى حيث أمضى المتهم بضع ساعات أخرى فى الذود عن نفسه. وأخذ **ساوثويل** يخوض فى شتى المضوعات دون أن يركز فى موضوع التجديف وهو الاتهام الأصلى. ولم يقاطعه القاضى فى استرساله الممل إلا قليلا فطاف يتحدث فى غير ترابط عن نظام المحلفين والقانون الكنسى والاشتراكية وتاريخ طائفة الكويكرز و**روبرت أوين** والخزعبلات والفرق بين المذهبين الكاثوليكى والبروتستانتى وفلسفة **أرسطو وباسكال** والكتاب المقدس ككتاب شعر. وتعمد **ساوثويل** أن تجىء محاضراته فى كل هذه الموضوعات قوية بالأسانيد والحجج الأمر الذى أشاع جواً من الملل فى قاعة المحكمة. ولم يقاطعه القاضى إلا قليلا. فعلى سبيل المثال قاطعه عندما حاول أن يتلو على المحكمة فقرات من كتابات **ڤولتير** بهدف التدليل على أن كثيراً من أعاظم كتاب العالم لايؤمنون بالدين.

ومن ناحيته اقتبس الادعاء بعض الفقرات من كتاب **فرانسيس ل. هولت** «تاريخ وملخص قانون القذف» الخاصة بتعريف كلمة التجديف ورد عليه **ساوثويل** باستحالة الوصول إلى تعريف لهذه الكلمة. واضطرت المحكمة إلى إخلاء القاعة من النساء عندما أصر المتهم على قراءة الفقرات البذيئة الواردة فى الكتاب المقدس التى تحكى قصة لوط مع بناته. وبعد انتهاء المرافعة وأخذ رأى المحلفين أصدرت المحكمة حكمها بالزج به فى السجن لمدة عام ودفع غرامة قدرها مائة جنيه. وبعد خروجه من السجن

دب الخلاف بينه وبين زملائه الراديكاليين حول موضوع أفضل وسيلة لنشر الإلحاد بين الجمهور.

كما أنه تشاجر شجاراً عنيفاً مع هوليوك. ثم هاجر إلى أستراليا ونيوزيلاند فتولى هوليوك تحرير مجلة «عراف العقل»من بعده. وقبل أن نعرض لفترة تحرير هوليوك هذه المجلة يجدر بنا أن نشير إلى لجنة الدفاع عن ساوثويل التى تكونت لتقف بجانبه فى محنته.

نبدأ بالقول إن هيثرنجتون لعب دوراً بارزاً فى نشاط هذه اللجنة. علماً بأن هيثرنجتون كان قد أصدر عام (١٨٣١) صحيفة باسم «الوصى على الرجل الفقير»: صحيفة أسبوعية من أجل الشعب شن فيها هجوماً عاتياً على القوانين التى تكبل حركة توزيع المطبوعات نتيجة فرض الضرائب البريدية عليها. وقد زج بهيثرنجتون فى السجن ثلاث مرات مرتان لمدة ستة أشهر ومرة أخرى لمدة أربعة أشهر. وشحذ هيثرنجتون ذهنه لتحاشى دخول السجن على عكس ريتشارد كارليل الذى استمتع بحياة السجون. فلا غرو إذا رأينا هيثرنجتون يمضى فى تضليل الشرطة والتمويه عليهم وصرف انتباههم عن نشاطه فى توزيع المطبوعات. ولكن هذا لم يحل دون إلقاء القبض المتكرر عليه وتقديمه إلى المحاكمة. ويبدو أن مرافعته عن نفسه كانت مشوقة لدرجة أنها أثارت إعجاب القضاة والمحلفين على حد سواء، الأمر الذى دفع المحكمة إلى الحكم ببراءته فى كثير من الأحيان مكتفية بفرض غرامات كبيرة عليه. غير أن تبرئة ساحته لم يمنع المحكمة من إدانة المئات من أعوانه وإصدار أحكام بالسجن عليهم.

وفى العام نفسه الذى ألقى البوليس القبض على ساوثويل قام هيثرنجتون بإيحاء من فرانسيس بلاس باتهام موكسون. وهو رجل من علية القوم اضطلع بنشر أعمال الشاعر شلى. بالتجديف والمروق على الدين، وكان يهدف من وراء اتهام هذا الناشر بالتجديف أن يقيم الدليل على تحيز القضاء الإنجليزى الذى يتعنت ضد الناشرين المنحدرين من أصول اجتماعية متواضعة ويتلطف مع الناشرين المنتمين إلى طبقة وجهاء المجتمع. وبالفعل صدق ظن هيثرنجتون. فعندما مثل الناشر الأرستقراطى موكسون أمام المحكمة لم تحكم عليه بأية عقوبة الأمر الذى يدل على أن القانون يطبق على بعض الطبقات الاجتماعية دون الأخرى.

والجدير بالذكر أن اللجنة التى تكونت للدفاع عن ساوثويل وجدت دعماً ومؤازرة ليس من لندن وحدها بل من بريستول وبرمنجهام وشيفيلد وجلاسجو وأدنبره أيضاً. وعند تقديم ساوثويل للمحاكمة يوم ١٤ يناير (١٨٤٢) خف هنرى هيثرنجتون لمساعدته والوقوف بجانبه. وحضر المتهم ساوثويل إلى قاعة المحكمة ومعه كما ألمحنا كومة كبيرة من الكتب للرجوع إليها فى دفاعه عن نفسه على نحو ما فصلنا، وطلب من القاضى منضدة ليضع عليها الكتب فاضطر القاضى إلى الاستجابة لطلبه. وبدا قفص الاتهام أشبه ما يكون بفاترينة لعرض الكتب.

قلنا إن دفاع ساوثويل عن نفسه وهو فى قفص الاتهام كان مملا ولكننا لم نقل إنه جاء مغايراً تماماً لكتاباته. ففى حين اتسمت كتاباته بالعدوانية والعنف والشطط تميز دفاعه عن نفسه بالتعقل والاعتدال وجدية المعالجة والاعتماد على الدراسات والاستشهاد بالمراجع على نحو ما أسلفنا. كما أنها كانت تدعو إلى الملل مثلما بيّنا. ويمكن القول إنه لو كانت كتاباته الصاخبة من نوع دفاعه عن نفسه فى المحكمة لما تعرض للاتهام ولبرئت ساحته.

وانتهز الادعاء فرصة محاكمة ساوثويل وتشويه المذهب الاشتراكى الذى دعا أتباع روبرت أوين إليه عن طريق الربط بين الاشتراكية وتجديف ساوثويل الذى ذهب من جانبه إلى ضرورة الفصل بين المذهب الاشتراكى وبين آرائه المجدفة. وحتى لا يتحمل المذهب الاشتراكى عبء تجديفه قرر ساوثويل الاستقالة من الجمعية الأوينية وشرح للقاضى أنه لا يرضى عن مسلك أتباع أوين لأنهم يبطنون خلاف ما يظهرون. فهم يقسمون من باب الخديعة والتمويه أنهم يؤمنون بالعقيدة المسيحية فى حين أنهم يضمرون للمسيحية الموجدة والعداء.

أما هو فيرفض مثل هذا الرياء ويرفض أن يقسم على إيمانه بالمسيحية التى ينكرها عقله. وبعد أن دخل ساوثويل السجن تولى هوليوك تحرير مجلة «عراف العقل» عام (١٨٤١) منتهجاً سياسة معتدلة فى تحرير هذه المجلة بحيث جنبها التعرض للمساءلة القانونية.

اعتزم هوليوك زيارة ساوثويل فى سجن بريستول فقرر السفر سيراً على الأقدام حتى يصل إلى هذه المدينة. واعتمد فى كسب قوته أثناء رحلته على إلقاء بعض المحاضرات. ففى ٢٤ مايو (١٨٤٢) وصل إلى مدينة تشيلتنام حيث ألقى إحدى محاضراته وذلك فى طريقه إلى بريستول. وكان من عادة هوليوك فى ختام محاضراته أن يسأل الحاضرين أن يطرحوا عليه ما يعن لهم من أسئلة فقام رجل دين اسمه ميتلاند وسأله إذا كانت المجتمعات التعاونية التى يقترح الاشتراكيون من أتباع روبرت أوين إنشاءها تسمح ببناء الكنائس ودور العبادة المسيحية. وهنا ارتكب هوليوك زلة لسان رغم كل ما اتسم به من اعتدال وبعد عن الشطط كلفته غالياً، فقد أجاب بما يلى:

«إننى لا أرغب فى الخلط بين الدين وبين الموضوعات الاقتصادية والعلمانية. ولكن مادام أن المستر ميتلاند طرح هذا السؤال المتعلق بالدين فسوف أجيب عن سؤاله بصراحة. إن ديوننا القومية تثقل كاهل الفقراء كما أن كنيستنا القومية وعامة مؤسساتنا الدينية تكلفنا. وفقا للتقديرات

الموثوق بها - نحو عشرين مليون جنيه كل عام. ولأن العبادة باهظة التكاليف إلى هذا الحد فإنى أناشد عقولكم وجيوبكم أن تدركوا أننا أفقر من أن نؤمن بإله ونحتفظ بإيماننا به. ولو أن بعض المواطنين المساكين مثل الجنود والعسكر كلفوا الدولة هذا المبلغ الكبير لقامت بتخفيض رواتبهم إلى النصف. ومادمنا نعانى من ضائقة مالية فإن الحكمة تقتضى منا أن نستغنى عن الله. ومن ثم فإنى من ناحية الاقتصاد السياسى أعترض على إنشاء دور العبادة المسيحية فى المجتمعات المقترح إقامتها. أما إذا رغب الآخرون فى بنائها فهم أحرار فيما يفعلون. غير أنى لعدم إيمانى بالدين لن أتقدم باقتراح ببنائها. إننى أكن التقدير والاحترام للأخلاق ولكنى لا أعتقد بوجود شىء اسمه الله. إن رجال الدين يقولون من فوق منابر الكنائس (فتشوا فى الكتاب المقدس) فإذا جاء البعض وصدقهم وعن له أن يفعل ما يدعون إليه فإنهم يزجون به فى سجن بريستول مثلما فعلوا مع صديقى المستر **ساوثويل**. وإنى أقول عن نفسى إننى أهرب بجلدى من الكتاب المقدس مثلما أهرب بجلدى من الحية الرقطاء وأشعر بالغثيان عندما يلمسنى مسيحى.»

ومن الواضح أن اللغة التى استخدمها **هوليوك** لغة مستفزة وغير لائقة. ومع هذا استقبلها جمهور الحاضرين بنوع من الابتسام والتسلية الهادئة، بل إن صحيفة **تشيلتنام كرونيكل** المحلية أوردت فى تقريرها الذى نشرته بشأن هذه الحادثة أن جانباً كبيراً من الجمهور استقبل كلمات **هوليوك** بالتهليل والتصفيق.

وعقب زيارة **هوليوك** لصديقه **تشارلس ساوثويل** فى سجن بريستول آلمه أن يرى زميله يكابد محنة الحبس بسبب التعبير بحرية عن رأيه فزاد ذلك من تشدده وعنفوان هجومه على الدين رغم أن هذا لم يكن متماشياً مع شخصيته المتسمة بالقصد والاعتدال.

وليس أدل على اعتداله من أنه ابتعد بمجلة «عراف العقل» عندما تولى تحريرها عن هجوم **ساوثويل** القاذع على الدين إلى التركيز على مشاكل الفقر والمجتمع. ولكن من الواضح أن حزنه على صديقه **ساوثويل** أطاش بعقله وجعله يتهور فى هجاء الدين. بل إنه تعمد أن يتمادى فى تطاوله على الله وإنكار وجوده، الأمر الذى دفع صحيفة **تشيلتنام كرونيكل** أن تقول إن آراء **هوليوك** واضحة التجديف ومن ثم كان خطرها على المجتمع وضرورة اتخاذ الإجراءات القانونية ضد صاحبها. وأراد القاضى تحذير **هوليوك** وتنبيهه إلى ضرورة مغادرة مدينة تشيلتنام التى عاد إليها خصيصاً كى يدافع عن نفسه ضد اتهامات صحيفتها له وتظاهر **هوليوك** بمغادرتها ولكنه عاد إليها سراً فى المساء حيث قررت جماعة من الميثاقيين والراديكاليين عقد اجتماع لمناقشة موضوع الحرية الدينية والمدنية بعد أن تلقوا تهديداً بإغلاق قاعتهم إذا ما تحدث فيها **هوليوك** مرة أخرى. ولكن أنصاره لم يعبأوا بهذا التهديد وقاموا بتهريبه من القاعة ليشرح للجمهور الأسباب والمبررات التى دعته إلى التطاول على الدين والألوهية فى محاضراته المستفزة التى أشارت إليها صحيفة تشيلتنام كرونيكل تحت عنوان «**هوليوك** الخطيب الاشتراكى المجدف». وعندما ترامى إلى أسماع الناس أن **هوليوك** سوف يتحدث فى الاجتماع امتلأت القاعة عن آخرها. وكان الاجتماع هادئاً ومسالماً للغاية حضره ضابط شرطة اسمه **راسل**. ولاحظ **هوليوك** عند دخوله القاعة وجود نحو اثنى عشر شرطياً يقفون على باب القاعة كى يمنعوه من الهرب إذا ما حاول ذلك. وفى بادئ الأمر فكر **هوليوك** أن يتجنب الخوض فى الحديث عن عدم وجود الله توخياً للحطية والحذر ولكن إقبال الجمهور على محاضرته أنساه حذره وأغراه بمعالجة هذا الموضوع الشائك لعله يتمكن من اجتذاب بعض الحاضرين وإقناعهم بوجهة نظره.

وانتظر ضابط البوليس **راسل** حتى نهاية الاجتماع ثم تقدم إلى **هوليوك** ليعلن أن لديه تعليمات بالقبض عليه. وعندما ألقى البوليس القبض عليه طعن **هوليوك** فى إجراءات القبض عليه لأن الضابط لم يكن يحمل معه إذناً من النيابة بذلك. غير أن القاضى لم يبال باحتجاجه ونهره قائلا: «نحن نرفض أن نتناقش مع إنسان يؤمن بصراحة بمبدأ بشع يتمثل فى إنكار وجود الله.»

ونودى على الشهود ضد **هوليوك** فلم يكن لديهم جديد يضيفونه إلى ما جاء فى تقرير صحيفة **تشيلتنام كرونيكل**. وبعد سماع شهادة الشهود قال القاضى له: «نحن لا يهمنا إذا كنت تؤمن بالدين ولكن سعيك إلى نشر الفكرة المشينة بأن الله غير موجود من شأنه أن ينشر الفوضى والاضطراب وأن ينتهك سلام المجتمع.» ورغم أن الاجتماعين كليهما اللذين عقدهما **هوليوك** كانا يتسمان بالنظام والهدوء فقد وجه الادعاء إليه تهمة «الإخلال بالسلام». وقد عرض عليه بعض المتعاطفين معه دفع الكفالة المطلوبة للإفراج عنه. ولكنه رفض عرضهم إذ أراد أن ينتهز هذه الفرصة السانحة للتشهير بالحكومة الجائرة التى تقمع حرية الرأى والتعبير وزيادة عدد المتعاطفين معه والمؤمنين بعدالة قضيته. ولهذا فضل ألا يدفع الكفالة وأن يعود إلى زنزانته برفقة حارسه الذى عرّفه بالمستر **بنشنج** طبيب السجن الذى كان يرغب فى مجادلته والتناقش معه. بدأ الطبيب نقاشه مع **هوليوك** مدللا على وجود المسيح من الناحية التاريخية، فرد عليه **هوليوك** بقوله إنه لا يبحث فى مسألة الوجود التاريخى للمسيح ولكنه يهتم بما ورد على لسانه من أقوال. وسأله الطبيب إذا كان **روبرت أوين** مسئولا عن اعتناقه الإلحاد فأجاب بقوله إن **أوين** ليس ملحداً وإن السبب الحقيقى فى إلحاده يرجع إلى الحكم على زميله **ساوثويل** بالحبس بسبب تعبيره عن رأيه. وهنا استشاط طبيب السجن غضباً وبدأ يوجه إلى **هوليوك** ألفاظاً نابية لدرجة أن حارس السجن حاول

تيارات الإلحاد فى

تهدئته دون جدوى. وفى غضبه العارم أنهى مستر **بنشنج** حديثه بقوله: «إننى لا آسف على شىء قدر أسفى على انتهاء الزمان الذى كنا فيه نستطيع أن نرسلك ونرسل **أوين** معك لتعليقكما على عامود التعذيب بدلا من الاكتفاء بإرسالك إلى سجن جلوستر»

وفيما بعد عندما صدر الحكم ضد **هوليوك** بالسجن فعلا جاءه قسيس السجن ودار بينهما الحوار التالى الذى بدأه هذا القسيس بقوله:

ـ هل أنت حقيقة ملحد يامستر**هوليوك** ؟

ـ نعم إنى كذلك.

ـ هل تنكر وجود الله؟

ـ هذا غير صحيح فأنا أنكر أن هناك أسباباً كافية للإيمان بوجوده.

ـ يسعدنى للغاية أن أجد أنه ليس لديك الشجاعة أن تنكر وجود الله.

ـ وإنه يؤسفنى أن أجد أن لديك الشجاعة أن تقول بوجود إله. فلو أنه من السخف أن أنكر مالا أستطيع التدليل عليه فإنه من غير اللائق بك أن تؤكد بشكل قاطع ما لا تستطيع إثباته.

ـ هل تتخلى إذن عن مسألة الإلحاد.

ـ إنها مسألة احتمال.

وهكذا يتضح لنا أن **هوليوك** لم يكن ملحداً بل كان لا أدرياً وهو ما سوف نعود إليه عندما نعرض لوقائع المحاكمة.

وعندما تأكد بوليس تشيلتنام أن المتهم سادر فى غيه قاموا بحبسه فى زنزانة مع محبوس آخر يمتلئ جسده وملابسه بالقمل. ثم قرروا نقله إلى سجن جلوستر. فاقتاده الحراس ويداه مقيدتان بالأغلال فى شوارع تشلتنام والسيربه على الأقدام إلى سجن جلوستر الواقع على مبعدة تسعة أميال. ولم يشعر **هوليوك** بالمهانة من جراء هذه المعاملة الخشنة الفظة بل شعر بالارتياح لأن هذا التنكيل يفضح أكذوبة المجتمع المسيحى الذى يقسو فى معاملة الباحثين عن الحقيقة ولم يتخل عنه أصدقاؤه فى محنته بل انتظروا خروجه من باب السجن واصطفوا خلفه حتى وصلوا إلى محطة السكة الحديد.

وأراد الحراس استكمال المسيرة سيراً على الأقدام. ولكن أنصاره نجحوا فى إقناعهم بالسفر مع السجين فى القطار على نفقتهم حتى يجنبوا زميلهم **هوليوك** المذلة والهوان. والذى لا شك فيه أن **هوليوك** استطاع أن يستغل هذه الحادثة للدعاية عن آرائه وإثبات قسوة اضطهاد البروتستانت للشكاكين والملاحدة والمخالفين لهم فى الرأى رغم أنهم هم أنفسهم لقوا الأمرين فى الماضى على أيدى معارضيهم من الكاثوليك. وبهذا نجح فى استدرار عطف بعض الناس عليه بسبب تعنت السلطة معه فذهبت صحيفة تشيلتنام الحرة فى افتتاحيتها إلى أنها تشجب فرض العقيدة المسيحية على المجتمع عنوة واقتداراً، كما ترفض فكرة حماية المجتمع من شرور الفكر والإلحاد عن طريق سن القوانين والتشريعات وأضافت الصحيفة أن القول بأن إله الحق جلت قدرته يحتاج إلى اضطهاد الكفرة والملاحدة ليدرأ عن نفسه خطرهم هو فى حد ذاته نوع من التجديف والشك فى قدرة الله على كل شىء. وعندما وصل **هوليوك** إلى سجن جلوستر وجد زنزانته تزخر بالقمل الزاحف على الملاءات لدرجة أنه لم يغمض له جفن طوال الليل.

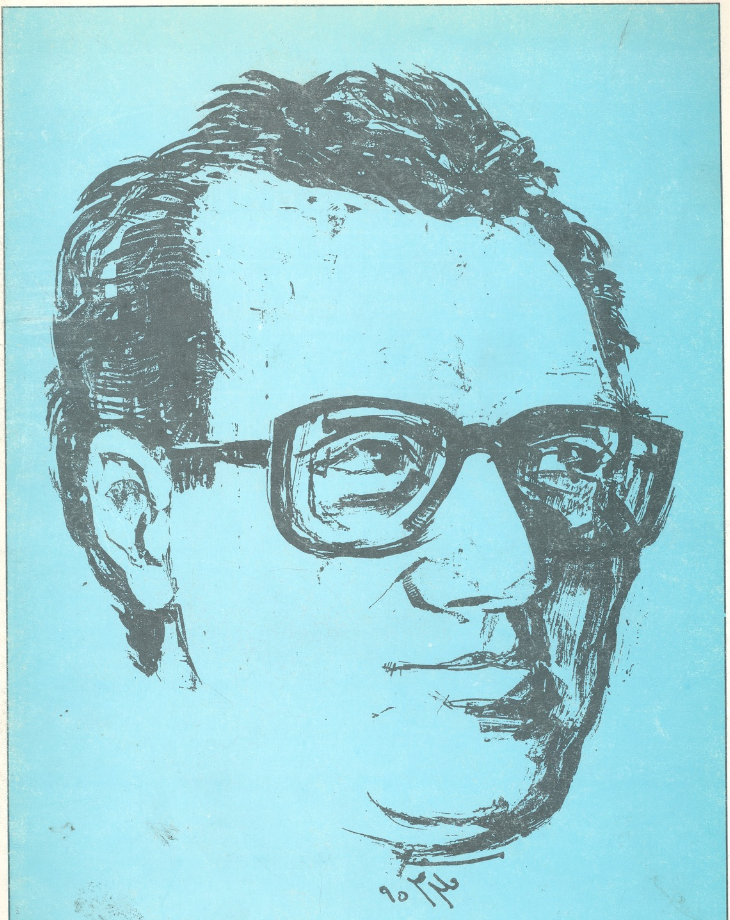
وقبل أن نصف محاكمة **هوليوك** يجدر بنا أن نذكر حقيقتين أولاهما أن قضاته كانوا على استعداد لتبرئته لو أنه تصرف بكياسة.

فقد حاول قاضياه أن يجعلاه يتخلى عن تشبثه بالأفكار الإلحادية إذ قالا له إنهما لا يعتبرانه ملحداً بل مجرد مؤمن بالمذهب التأليهى. ويدل ذلك على أن المجتمع الإنجليزى آنذاك (فى عام ١٨٤٢) كان لا يجد غضاضة فى الإيمان بالمذهب التأليهى ولكنه يجد غضاضة كبيرة فى الإلحاد وإنكار وجود الله. أما الحقيقة الثانية فمفادها أن **هوليوك** لم يكن ملحداً فى أى يوم من الأيام ولكنه لجأ إلى اتخاذ مواقف إلحادية كنوع من التحدى لمجتمعه الذى يقمع حرية الرأى كما يتضح فى اعترافه اللاحق. بأن ولاءه لصديقه **ساوثويل** هو الذى دفعه إلى إعلان إلحاده إمعاناً فى استفزاز المجتمع. والغريب أن واحداً من قاضيه واسمه **برانزبى كوبر** شعر بنوع من التعاطف معه وطلب إليه أن يستعين بمحام خبير يدافع عنه. ولكن **هوليوك** رفض قائلا إنه أقدر على الدفاع عن وجهة نظره من أى محام لأن قضيته قضية رأى وضمير فى المقام الأول والأخير.

وقد أوردت صحيفة تشيلتنام الحرة فى افتتاحيتها الأسبوعية وتقارير مراسليها أنباء محاكمة **هوليوك** التى مالبثت أن تحولت إلى قضية رأى عام. فقد عقد اجتماع فى تشيلتنام تحدث فيه مفكرون أحرار وممثلون عن طوائف البروتستانت والكاثوليك وأتباع المذهب الاشتراكى وانتهى هذا الاجتماع باحتجاجهم جميعًا على أسلوب الشرطة فى القبض على **هوليوك** واحتجازه وأسلوب القضاة الفظ فى معاملته وأرسلوا احتجاجهم إلى **چون آرثر روبك** عضو مجلس العموم عن باث لعرض الموضوع على البرلمان البريطانى. ولكن **روبك** آثر اختصار الوقت فاتصل بوزير الداخلية السير **چيمس جراهام** الذى وعد بإجراء تحقيق فورى فى الأمر. أضف إلى ذلك أن صحيفة **ويكلى ديسباتش** اعترضت على تصرفاته المنحازة والجائرة ضد **هوليوك**. وبعد أن أمضى **هوليوك** ستة عشر يومًا فى سجن جلوستر تم الإفراج عنه بكفالة دفعها نيابة عنه صديقان من ورستر. وفى تلك الفترة التى كان فيها **هوليوك** طليقًا تحدث فى حانة درج فيها المشتغلون بالسياسة على مناقشة الشئون العامة لدرجة أنها أصبحت تعرف باسم «بيت أعضاء مجلس العموم» وفى هذا الحديث شرح **هوليوك** قضيته. فقرر المجتمعون أن يفتتحوا اكتتاباً للإسهام فى دفع نفقات محاكمته والدفاع عنه. ورغم أن **هوليوك** آثر أن

البقية: العدد القادم

الغلاف الأخير
غـالى شـكـرى
بريشة الفنان: مكرم حنين



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب